مفتتح

يشغل بعض دارسى ألف ليلة وليلة أنفسهم بالبحث عن نصها الأول، صورتها الأولى التى كانت نواة تولدت عنها وتفرعت منها صياغات متعددة، ظلت تتراكم عبر الزمن، وتحمل بصمات الأمكنة التى أوجدتها، والأقاليم التى أنتجتها، واللهجات التى انسربت إليها.

لكن أيا كانت الصياغات المتعددة لألف ليلة فإنها جميعاً تصنع نصها الفريد الذى يدعو قارئه إلى الإسهام فى إنتاجه والإضافة إلى دلالاته. وفى هذا الجانب يظهر سحر آخر لألف ليلة وليلة، من حيث هى وجود لا يتحقق إلا بقارئه، وكينونة لا تكتمل إلا بمن يتلقاها، ونص يلفت الحاضر فيه إلى الغائب عنه، كأنه جبل الجليد لا يظهر منه إلا أقله. وما تخفيه ألف ليلة وليلة لا يكف عن المراوغة والمراودة، يشوقنا ما يظهر منها إلى ما هو باطن فيها، ويجذبنا ما تدنيه إلى ما تنأى به. وما بين المسافة الملتبسة للظاهر والباطن، الحضور والغياب، المكشوف والمستور، يتحرك وعى قارئ ألف ليلة، مشدوداً إلى وعودها التى لا تنقطع، مسحورا بقدرتها اللانهائية على التشكل، فهى نص نسهم فى صنعه كل مرة نقرأه، ونعيد إنتاجه كل مرة نستهلكه، ونكتشف كلما مضينا فى اكتشافه أنه يظل فى حاجة إلى المزيد من الكشف.

هل يرجع السبب فى ذلك إلى أن نص الليالى حمال أوجه، ملئ بالشغرات التى لابد أن يملأها خيال القارئ، بعد أن يستثير المعلوم من النص المخيلة إلى إبداع المجهول منه؟ إن الأمر ممكن. ولكن الليالى تحتفى بالمروى عليه احتفاءً خاصاً، منذ اللحظة التى يتولد فيها القص. والمروى عليه فيها شبيه بقارئها الذى لابد أن يسهم فعله فى توجيه حركة النص من مبتدى أمره إلى خاتمته التى تظل مفتوحة. إن طبيعتها تختلف عن طبيعة النص العادى مهما كانت بلاغته. فيها ما فيه من ثغرات، وإحالات خارجية، وغياب، وصوامت تستلزم دورا للقارئ. ولكنها منذ اللحظة الأولى تتشكل من ضفيرة الراوى والمروى عليه. قد لا يتبادل كلاهما المكانة فى الظاهر، ولكنهما يتبادلان الفاعلية فى الواقع.

لعل ذلك هو السبب الذى جعل من نص الليالى نصا مفتوحا منذ اللحظة الأولى لوجوده فى وعى القارئ، نصا هو مجموعة من الإمكانات اللانهائية التى يسعى كل إمكان منها إلى التحقق بواسطة قارئ هو طرف فاعل فى صنع النص. ولم يقترن هذا النص المفتوح بالنهايات المتعددة التى تجيب عن السؤال الاستهلالى: ماذا حدث بين الطرفين الفاعلين المتفاعلين: الراوى والمروى عليه؟ فحسب، وإنما اقترن، فى الوقت نفسه، بالصياغات المتباينة والحكايات الفرعية المضافة والرموز التى تولدت عن الرموز.

وليس سحر ألف ليلة وليلة سحراً تأويلياً فحسب، يقترن بعلاقة القارئ بالنص، أو بطبيعة النص نفسه، من حيث هو نص منقرئ لما لا نهاية له من أفعال القراءة، وإنما يجاوز سحر النص ذلك إلى وجه آخر، أقرب إلى معنى سحر المشابهة أو سحر التقمص اللذين حدثنا عنهما دارسو الأساطير. إن القارئ الذى يطالع الليالى سرعان ما يعديه سحرها، فينساق إلى لذة القص مبتهجاً، محاكياً فعل القص على النحو الذى يجعل منه مبدعاً موازياً للمبدع الأول أو الثانى أو الثالث إلى ما لانهاية. وفعل ألف ليلة وليلة فى القارئ، على هذا النحو، ليس فعلاً لازماً بالقطع، وليس مجرد فعل متعد يتعدى إلى مفعول أو مفعولين أو حتى ثلاثة، وإنما هو فعل متعدد الفاعلين ابتداءً، وذلك بالمعنى الذى يتولد معه من كل فاعل فاعل آخر، ما ظل النص مقروءاً.

الصلة بين النص الأول ونصوصه الثوانى، فى هذا المجال، شبيهة بالصلة بين الكتابة وإعادة الكتابة التى تغدو بدورها كتابة. الكتابة الأولى إبداع يولد إبداعاً، والكتابة الثانية هى الإبداع المتولد من لذة القراءة التى سرعان ما تتحول إلى لذة كتابة. وليست الكتابة، فى هذا المجال، كتابة القلم وحدها، وليس مجالها الأدب وحده. إن القدرة السحرية على مسخ الكائنات، عند أبطال الليالى، تتحول إلى قدرة سحرية على تحويل النص إلى نصوص جديدة، تكتبه آلاف مؤلفة من الأشكال والأساليب والأدوات والوسائط.

هكذا غدت الليالى كتابة تولد الكتابة، خلقاً أولياً لا يكتمل إلا بعمليات لانهائية من إعادة الخلق، إنتاجاً يفرض فى لحظة وجوده إعادة إنتاجه. وكما كانت النصوص الأولى خلقاً حراً كانت النصوص الثوانى انطلاقاً متنوع الأداة والأسلوب والوسيلة والوسيط.

والبداية كانت الكلمة واللوحة. ومن البداية تعددت اللغات عبر الحضارات، وتنوعت الإيقاعات، وتبدل الحجر، وتشكلت الجداريات، وأضاء خيال الظل، وتحول ظل الخيال إلى خيالة، واقترنت الخيالة بالمرناة. ورغم تعدد الوسائل ظل فعل الخلق واحداً، وبقى الدافع إليه ثابتاً؛ فالأمر فى علاقة ألف ليلة بالنصوص التى تولدت منها وعنها وحولها وبها ليس أمر استلهام وإنما هو سر الكتابة التى تحيل القارئ إلى كاتب، وتجعل من فعل القراءة فعلاً من أفعال الكتابة التى نطلق عليها اسم « الاستلهام ».

رئيس التحرير

«شهرزاد»

بين طه والحكيم

شكرى محمد عياد*

عندما عاد توفيق الحكيم من فرنسا وفى يده مشروع ضخم لوصل الأدب العربى ـ إبداعيًا وزمنيًا ـ بالآداب العالمية، حرص على أن يضع نفسه تحت رعاية «القطب» طه، كما كتب يحيى حقى فى تلك الأثناء[١]، أو «عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين» كما لقبته الصحافة الأدبية فى تحدٍّ واضح لإبعاده عن الجامعة. والواقع أن طه حسين كان فى قمة شعبيته كما كان فى قمة إبداعه، رغم أن هذه الفترة من أوائل الثلاثينيات كانت «محنة» شخصية حقيقية كما تعود أن يصفها هو نفسه، محنة جرّب فيها ضيق العيش كما جرب خيانة الأصدقاء، ولكنها كانت عظيمة الأثر فى توجيه إنتاجه الفكرى والفنى بعدها. وكان منغمسًا فى السياسة بقدر انغماسه فى الأدب، وكان، وهو «الأستقراطى» فى منزعه الفكرى وانتماءاته الاجتماعية والسياسية الأولى، يتجه بعواطفه إلى الشعب المقهور فيستلهم السيرة النبوية ـ أعظم وأقدم أثر قصصى عربى شعبى[٢] ـ ويعيش «مع المتنبى» ثورته النفسية الاجتماعية[٣]، ثم لا يلبث أن يعود إلى ذكريات صباه المحزن بين البؤس والطموح، ويكتب التاريخ الاجتماعى لأسرته، وهى مثال نموذجى للطبقة المتوسطة الدنيا بين ريف مصر ومدنها[٤]. وبعد «المحنة» بسنوات، ونجم طه حسين أشد سطوعًا من أى وقت مضى، تظل مرارة التجربة الإنسانية عالقة بوجدانه ولسانه، فيكتب مجموعة أخرى من الأعمال لم تلق حتى الآن ما تستحقه من عناية الدارسين، مع أنها آيات رفيعة فى فن الهجاء الاجتماعى: (جنة الشوك)، و(مرآة الضمير الحديث)، و(جنة الحيوان)[٥].

ولكننا مازلنا فى سنة ١٩٣٣، وطه حسين غارق حتى أذنيه فى مشاكله الأدبية والعملية: يكتب فى الصحف اليومية الحزبية مهاجمًا وزارة إسماعيل صدقى

* ناقد ومفكر مصرى.

التى يدعمها القصر والإنجليز، ويكتب بانتظام فى مجلة الرسالة التى أصدرها نصف شهرية صديقه ورفيق صباه أحمد حسن الزيات، (وكان يضع داخل إطار على الصفحة الأولى هذه الكلمات: «يشترك فى التحرير الدكتور طه حسين وأعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر») ويتهيأ لمغامرة جديدة لم يكن ليقدم عليها إلا رجل مثل طه حسين: أن يقوم بنفسه على إصدار جريدة «الوادى» اليومية، وسيكون عليه - بطبيعة الحال - أن يكتب مقالها الافتتاحى كل يوم. فى هذه الأيام العصيبة يجيئه بعض أصدقائه بفتى مجنون بالفن اسمه توفيق الحكيم، وبيده مسرحية عنوانها (أهل الكهف).

كانت خطوة محسوبة جيداً من الفتى الذى لم يكن مجنوناً إلا فى دائرة الفن وحده. وقد استطاع بخطوة أخرى محسوبة - وبعد أقل من سنتين - أن يعقد صداقة مع أحمد الصاوى محمد الذى أصدر مجلة جديدة سماها «مجلتى»، واستطاع بمهارته الصحفية والدعائية، أن يبلغ بها أعلى نسبة توزيع لمجلة أدبية فى وقتها، كما استطاع أن يروج أسطورة «توفيق الحكيم عدو المرأة» ذى العصا والبيريه. ولكن توفيق الحكيم كان قد تلقى بالفعل إجازة الأدب من عميد الأدب العربى، الذى أعلن - فى أريحية الأستاذ وفرحة البشير - أن (أهل الكهف) عمل غير مسبوق فى الأدب العربى قديمه وحديثه[٦].

لم يكن موقف طه حسين من مسرحية الحكيم التالية أقل ترحيباً، ولكنه - فيما يبدو - رأى الكاتب قد أبعد فى الطموح، ودخل فى متاهات الفلسفة، ومع أنه قد لاحظ فى (أهل الكهف) مشاهد طال فيها الحوار إلى أكثر مما تتطلب القصة، أو يحتمل المشاهد، فقد كان رأيه فى (شهرزاد) أنها لا تصلح للتمثيل أصلاً. واختصر الكلام عن مسألة «الحقيقة» - وهى التى شغلت الحكيم فى مسرحيته الأولى - مكتفياً بما يشبه التلخيص لأطوار الإنسان التى يرمز إليها كل من العبد والوزير والملك، وما ترمز إليه شهرزاد «الطبيعة التى تسمع لهؤلاء جميعاً، وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحاً ومنعاً»[٧]. وأحسب أن أشد ما غاظ الحكيم أمران: الأمر الأول أن طه حسين نصحه بالاستزادة من قراءة الفلسفة، وكأنه رأى فى هذه النصيحة إهداراً لجهوده لا بوصفه كاتباً فقط، بل بوصفه قارئاً أيضاً. والأمر الثانى أن طه حسين جمع بين نقد (شهرزاد) ونقد رواية أو مسرحية لإبراهيم المصرى.

فهل يا ترى لم تكن (شهرزاد) تحتمل أو تستحق، أكثر من نصف مقال؟ وقد رأى طه حسين فى رواية إبراهيم المصرى عيوباً كثيرة، فهل كان من المقبول - ربما فكر الحكيم - أن يقرن العملان فى سياق واحد؟ (هذا يذكرنى ببعض الامتحانات الشفوية فى الجامعة، فقد كان الممتحنون يجمعون بين طالبين أو ثلاثة فى وقت واحد، وكان الثلاثة - غالباً - يأخذون الدرجة التى يستحقها أضعفهم).

ساءت العلاقة بين طه والحكيم بعد هذا المقال. وكتب الحكيم إلى طه كتاباً لم يكن فيه ذلك «المريد» الذى يخاطب «القطب» بل كان التحدى والمجاهرة بالخصومة أوضح ما فيه. ونشر طه حسين كتاب الحكيم - وكانت له مقدمات من جنسه - فى مقال كله سخرية من «الحكيم» الذى لم يعد الآن ذلك الفنان الذى يقتحم آفاقاً جديدة للأدب العربى، بل مجرد «موظف» فى وزارة المعارف يشترى رضى رؤسائه بغضب خصمهم الذى يتناولهم بالنقد العنيف على صفحات الجرائد اليومية[٨].

وإذن، فقد فسد ما بين الأديبين الكبيرين. ولم تكن (شهرزاد) - يقينا - هى السبب، بل مسيرة كل من الرجلين ونظرته إلى الأدب والفن، وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما. كذلك لا يمكننا الفصل بين تأثير كل من الطبيعة الذاتية والنشأة الخاصة والمناخ

الاجتماعى فى إنتاج الأديب. ولكننا سنتوقف عند هذا العامل الأخير وحده، ليس فقط لأن رصده ممكن بل ميسور بخلاف سابقيه، بل لأنه العامل الحاسم كما أثبت التاريخ الأدبى دائمًا، فالعصر يطبع المواهب الفردية بطابعه، ويضخمها أو يقزّمها - وربما وأدها - تبعًا لحاجته. وفرق ثلاثة عشر عامًا بين مولد توفيق الحكيم (١٩٠٢) ومولد طه حسين (١٨٨٩) كان يعنى الكثير جدًا من حيث اختلاف المناخ الفكرى فى مصر والعالم. وفى إشارات طه حسين إلى نشأته الأدبية[٩] حين كان يافعًا حول العشرين، وتردده بين الأزهر والجامعة الأهلية، وتأثره بعبد العزيز جاويش من ناحية وبأحمد لطفى السيد من ناحية ثانية، ومقالاته العنيفة فى نقد المنفلوطى كاتب «المؤيد» الأشهر، ما يعطينا لمحة عن المخاض الفكرى والسياسى الهائل الذى كانت تعانيه مصر، بين الحزب الوطنى من ناحية، وحزب الإصلاح من ناحية ثانية، وحزب الأمة من ناحية ثالثة. ولاشك أن اهتمامات طه حسين فى تلك الفترة كانت منصبة على تثقيف نفسه الثقافة التى تؤهله لأن يصبح مكانه فى هذه الأمة مكان ڤولتير فى الأمة الفرنسية، كما تنبأ له أستاذه لطفى السيد، ولم يكن من الحكمة - كذلك - أن ينغمس فى السياسة ويظهر الميل إلى جانب دون جانب، فإن ذلك كان يمكن أن يعوقه عن تحقيق حلمه الأكبر: عبور البحر إلى فرنسا وارتشافه العلم من منبعه فى جامعتها الكبرى: السوربون. ولكن اختياره موضوعى الدكتوراه، فى الجامعة المصرية ثم فى السربون، كان ينم عن اتجاه قوى إلى إبراز المضمون الاجتماعى فى الأدب.

نعم، لقد كانت له ميوله الفنية أيضًا. ومع أن «أعماله الكاملة» التى نشرت فى لبنان قد أسقطت كل ما أسقطه هو من كتبه، فإن السكوت وچونز يحصيان له اثنتين وعشرين قصيدة نظمها بين سنتى ١٩٠٨ و١٩١٤، وقصيدة أخرى نظمها سنة ١٩٢٨. كما يثبتان عنوان قصة نشرها فى مجلة «السفور» على سبع حلقات بين سنتى ١٩١٦ و١٩١٧. ومع أن اهتمامه الأكبر كان منصبًا على «الأسلوب»، والأسلوب النثرى بوجه خاص، فقد كان شديد التشوق - منذ مطلع حياته الأدبية - إلى أن يخوض الأدب العربى الحديث عوالم القصص والمسرح اللذين يستأثران بإنتاج معظم الكتاب العالميين. كما يشهد بذلك واحد من أوائل كتبه بعد عودته من فرنسا (صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان)، ثم عشرات المسرحيات التى لخصها عن كتاب فرنسيين. وكان مع ذلك غارقًا فى السياسة حتى أذنيه؛ إذ كانت مصر، منذ انطلقت فيها شرارة الثورة سنة ١٩١٩ وطوال عقد العشرينيات، بلدًا لا يمكن لأى مثقف فيه، بل لأى فرد من عامة الناس، أن يتجنب الانشغال بالسياسة. وكان طه حسين، الذى أنضجت سنوات الحرب وعيه السياسى بينما وسعت دراسته فى السربون آفاق رؤيته الاجتماعية، يتخيل أن دوره - بوصفه مثقفًا - ينبغى أن يقتصر على القضايا الكبرى، التى يستطيع أن يكون حكما فيها، وكان هذا الدور، لو تحقق له، قمينا بأن يرضى نزعاته العلمية والفنية والسياسية جميعا، ولكنه وجد نفسه - فى حمى الصراع الحزبى - يخوض مع الخائضين، وكانت ثمرة ذلك بضع مئات من المقالات التى نقرأ عناوينها فى ثبت أعماله، ولكنها انطوت كما انطوت الأحداث التى أثارتها[١٠].

لا يمكننا، إذن، أن نقول إن طه حسين كان، حين استقبل (أهل الكهف) ثم (شهرزاد)، قد وصل مع نفسه إلى حل يرضيه كل الرضى عالمًا وفنانا ومفكرا وطنيا. ولكنه كان على الأقل واعيا بهذه الواجبات كلها، يحمل نفسه أكثر مما تطيق؛ كى يفى بها جميعا. أما توفيق الحكيم، فقد اختار لنفسه دور المفكر الفنان. كان قد شهد ثورة ١٩١٩ غلامًا يافعا، وتحمس لها، مثل كل المصريين، كما نستشف من رواية (عودة الروح). ولكنه - فيما يبدو - ساء ظنه بالسياسة العملية حين علا ضجيج المنازعات بين السياسيين فوق أحلام

الوطنية الرومنسية، ووجد عالم الفن، من طرب وتمثيل، أقرب إلى مزاجه، وحين رأى أهله أن يبعدوه عن هذا الوسط ليدرس القانون فى فرنسا، كانت النتيجة عكسية؛ إذ أتيحت له الفرصة ليسبح على هواه فى بحر الثقافة الفرنسية، آخذاً نفسه بنوع من النظام، فلم تكن القراءة فى الأدب الفرنسى بما فيه من ثروة هائلة فى القصص والتمثيل كافية وحدها دون أن يرجع إلى الأدب اليونانى، ولم تكن القراءة وحدها كافية دون مشاهدة العروض التمثيلية وزيارة المتاحف الفنية والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويظهر أن مشروعه الأدبى كان واضحًا أمامه منذ البداية: أن يدفع بالأدب العربى إلى حلبة الآداب العالمية المعترف بها. ولذلك، استبعد الدادية والسيريالية وسائر المذاهب الأدبية والفنية التى نمت آنذاك على حواشى الأدب من دائرة اهتمامه. وبينما كانت الحياة السياسية فى مصر تتعرض للهزات والنكسات فى طريقها الشائك الوعر نحو الاستقلال والديمقراطية، والشعب الجاهل الفقير يسقط رويداً رويدا إلى حالة الإهمال التى تعودها منذ آلاف السنين، كان توفيق الحكيم يخوض صراعه الفنى الخاص بحثًا عن «الأسلوب»، ولم يكن الأسلوب عنده يعنى «اللغة» فحسب ـ فقد كاد يتخلى عن العربية ويصطنع الفرنسية أداة للتعبير ـ بل صورة الكلام المعبرة عن الروح، أى الروح «المصرية». فقد كان الحكيم، على كل حال، واحداً من أبناء ثورة ١٩١٩، ولعل الفرق الأساسى بينه وبين طه حسين، من هذه الناحية، هو أن الحكيم اتخذ الموقف الأقصى لدور «المثقف» كما تخيله طه حسين، فنظر إلى الأحوال السياسية والاجتماعية من أعلى قمة يمكنه أن يحتلها، وأخذ يكتب خواطره فى المجلات الأدبية تحت عناوين مثل «من برجنا العاجى» و«تحت شمس الفكر» و«تحت مصباحى الأخضر». إنما الغريب أنه كتب فى الفترة نفسها رواية اجتماعية سياسية (يوميات نائب فى الأرياف)(١١)، ولكنها، بكل ما فيها من تفاصيل واقعية وحبكة متقنة ودعابة أصيلة، كانت تعبيراً محزنًا عن موقف المثقف اليائس الذى نفض يده من جميع مشكلات البلد الاجتماعية. عبرت الرواية عن ذلك تعبيراً رمزيًا بحفظ قضية مقتل علوان، كما عبر عنه المؤلف نفسه بتركه منصب وكيل النيابة إلى منصب إدارى فى وزارة المعارف. وأراد توفيق الحكيم ـ وهو الذى لم يشترك فى أى عمل سياسى ـ أن يسخر من فكرة الديمقراطية نفسها، فكتب (براكسا أو مشكلة الحكم). وقد رأى فيها طه حسين سخرية فاترة من الديموقراطية لا تناسب المناخ السياسى العام الذى يعيشه الناس فى مصر وغير مصر، فماذا أراد الحكيم باقتباس هذه المسرحية عن أرستوفان ذى الميول الأرستقراطية؟

«فالحرية معرضة للخطر فى كثير من أقطار الأرض، والنظام الدكتاتورى منتصر فى بعض هذه الأقطار، والناس يرون من ذلك ومن آثاره أكثر مما يريهم الأستاذ توفيق الحكيم... وهم أمام هذه الأحداث الخطيرة التى تحدق بهم وتأخذهم من كل وجه، محتاجون إلى إحدى قصتين: فإما قصة عنيفة محزنة دافعة إلى العمل والنشاط، مثيرة للنخوة والشجاعة، ترد عنهم الخوف، وتذود عنهم الفرق، وتدفعهم إلى المقاومة، ليحتفظوا بالحرية أو يستردوها، وهذه القصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم. وإما قصة قوية، ولكنها قوية فى التلهية والتسلية، وتفريج الهم، وإخراج الناس عن أنفسهم، لينسوا بعض ما يحيط بهم من خطر، وبعض ما يسعى إليهم من مكروه، وهذه قصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم، وإنما كتبها أرستوفان»(١٢).

لقد دافع طه حسين دائمًا عن حرية المبدع فى أن يبدع ما يشاء، كما دافع عن حرية الفكر وحرية العلم، ولكنه تمسك أيضًا بحرية الناقد فى أن يقول فى عمل المبدع ما يراه. ولم يقبل قط أن يبتعد المبدع أو الناقد

عن هموم المجتمع الحقيقية، بل رأى من واجبهما إيقاظ النائمين وتنبيه الغافلين [١٣].

إن هذا الجانب من نقد طه حسين لتوفيق الحكيم، يبين كيف تولد من (شهرزاد) الحكيم عملان إبداعيان مختلفان: (القصر المسحور) التى تداول كتابتها طه حسين والحكيم، ولم يكن قد مضى على ظهور (شهرزاد) أكثر من سنتين، و(أحلام شهرزاد) التى كتبها طه حسين بعد قرابة سبع سنوات، فى ظروف مختلفة كل الاختلاف. وإذا كان الارتباط بين العملين الأولين واضحًا، فإن الارتباط بين (القصر المسحور) و(أحلام شهرزاد) يظهر من جهة شخصية شهرزاد كما رسمها طه حسين فى العملين، كما يدل على أن هذه الرواية اتخذت طابعًا متميزًا عن سائر أعمال طه حسين القصصية، التى كانت جميعها مستمدة من الواقع، إما الواقع كما تصوره كتب التاريخ الإسلامى («على هامش السيرة»، «الوعد الحق»). وإما الواقع الذى جربه طه حسين بنفسه، أو روى له عن شخصيات عرفها («الأيام»، «أديب»، «دعاء الكروان»، «شجرة البؤس»، «المعذبون فى الأرض»). وبقى العمل المشترك (القصر المسحور) نموذجًا فريدًا لم يتكرر لا بين هذين الأديبين الكبيرين فقط بل فى أدبنا الحديث كله[١٤].

على كل حال، كانت المشاحنة التى جرت بين الأديبين الكبيرين، والتى فسرها طه حسين بقلق الحكيم وحرصه على رضى رؤسائه فى وزارة المعارف، قد هدأت ـ على ما يبدو ـ حين عاد طه إلى الجامعة عودة المنتصر فى نهاية السنة نفسها (١٩٣٤). ولم يكن كثيرا على أريحية العميد أن يتجاوز عما رآه تطاولاً ـ إن لم نقل جحوداً ـ من أديب مهد له سبيل الشهرة. وبقى فقط اختلاف الأديبين فى منحاهما الفكرى والفنى، وهو اختلاف كان يحجبه عن معاصريهما، وربما عنهما أيضاً، حماستهما المشتركة لدفع الأدب العربى فى حلبة الآداب العالمية، ويبدو أن اشتراكهما فى عمل واحد كان فكرة بارعة وقع عليها أحمد الصاوى محمد صاحب «مجلتى»، ولعله هو الذى أغرى الحكيم بأن يطرق على طه حسين بابه فى منتجعه الصيفى، سنة ١٩٣٥؛ حيث كان ينعم بشئ من الهدوء بعد سنوات من الاضطراب المادى والعمل المضنى، ويملى ـ فى الوقت نفسه ـ كتابه (مع المتنبى). فقد ظهر الفصل الأول من «القصر المسحور» («سمير شهرزاد») فى عدد شهر أغسطس من «مجلتى» فى ذلك الصيف نفسه، وتلا ذلك ظهور الرواية كاملة فى السنة نفسها.

لعل طه حسين لم يقل عن (شهرزاد) الحكيم كل ما كان يود أن يقول. صحيح أن (شهرزاد) يمكن أن تمثل «الطبيعة». ولكن لماذا كانت الطبيعة امرأة؟ ألا يمكن أن تكون، فى الوقت نفسه، النموذج الخالد للمرأة كما تصوره الأساطير المختلفة؟ فالمرأة فى الأساطير ليس لها وجه واحد: هى المرأة الزوجة والأم («إيزيس»)، وهى العاشقة التى لا ترتوى (عشتار، أفروديت)، وهى الساحرة التى تجتذب الرجال وتأسرهم فى مملكتها السفلية (كيركى) فيفنون وتظل هى باقية، تنزعهم واحداً بعد واحد كما تنزع شهرزاد الشعرة البيضاء من رأسها بينما يختفى شهريار إلى الأبد. أكاد أجزم بأن طه حسين قرأ هذه المعانى كلها فى شهرزاد الحكيم ولكنه أغضى عنها إغضاء. فلما جاءه الحكيم يريد صلحًا حكم عليه بصحبة شهرزاد أخرى. شهرزاد مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) نفسها: شهرزاد الفن، شهرزاد التى حولت شهريار من وحش سادىّ إلى إنسان مرهف الشعور. وإذا كان الحكيم بارعًا فى خلط الحقيقة بالخيال فلتكن شهرزاد طه حسين خيالاً محضًا. أليس الفن، فى أرقى صوره، خيالاً يأخذ بأيدينا بعيداً عن الواقع المحسوس الذى نتوهم أنه الحقيقة كلها، مع أنه، فى معظم الأحيان، بشع مؤلم؟ شهرزاد الفن إذن حقيقة خالدة، ليست أقل خلوداً من شهرزاد الطبيعة، أو «الأنثى الكونية» التى يقف أمامها توفيق الحكيم مأخوذاً ومنهاراً.

وشهرزاد الفن قد خرجت من قصرها القديم فى (ألف ليلة وليلة)، وهى الليلة تدعو طه حسين لزيارتها فى قصر اتخذته عند قمة من قمم الألب. ويقدم إلينا طه حسين شهرزاد هذه رفيعة المقام بكلمات تصف طبيعتها النقية الحرة:

«وشهرزاد تلقانا باسمة مبتهجة مشرقة الوجه طلقة الأسارير ولكنها لا تتحرك من مكانها، وإنما تشير إلى صاحبى إشارة خفيفة أن أدنو، فندنو وإذا هى مستلقية على هذا الأثاث الذى يسمونه «الكرسى الطويل»، قد كثرت من حولها الوسائد، ووضعت قريبًا منها مائدة صغيرة قد أثقلتها الكتب والصحف والمجلات»(١٥).

أما لماذا بعثت شهرزاد فى طلب طه حسين، فذلك أنها تعانى الآن من ضيق الصدر أثناء الليل، فهى تطلب المشورة عند طه. وطه يشير عليها بأن تتخذ سميرًا، ويصف لها من مضحكات توفيق ما يجعله خير سمير. وعندما يعود طه حسين إلى فندقه لا يجد توفيقًا، فيعلم أن شهرزاد قد بعثت إليه أعوانها فاختطفوه.

وهكذا أصبح على الحكيم أن يمسك الخيط، فيكتب الفصل الثانى «سجين شهرزاد» فى صيغة منظر تمثيلى، ويظهر نفسه زاهدًا فى صحبة شهرزاد، ولذلك يزعم لها أن طه حسين هو الأقدر على تسليتها، ولكنه يتهرب لأنه مشغول بكتابه عن المتنبى.

وتمضى القصة من فصل إلى فصل، توفيق أسير عند شهرزاد، وقد زادت حاله سوءًا؛ لأن أبطاله (شهريار، وقمر، والسياف، إلخ) كلهم يطالبون بدمه، لأنه عرضهم فى أسوأ صورة، بينما يكتب طه حسين إلى شهرزاد قائلاً:

«ستحمينه، وستقومين دونه يا سيدتى إبقاء على شخصه ورحمة لأهله وأصدقائه ومحبيه، ثم حفاظًا للأدب، وذودًا عن حرية الرأى. يا للشر، يا للخطر، يا للبلاء! حتى أرواح الموتى قد مستها عدوى الطغيان، فهى تمقت حرية الرأى، وتعاقب العقل حين يفكر، والقلب حين يشعر، والخيال حين يبتكر؟! ألم يكف حرية الرأى ما تلقاه من عنت الطغاة بين الأحياء، حتى تصبح أرواح الموتى عدوا لهذه الحرية وظهيرًا لخصومها وأعدائها؟»(١٦).

وهكذا تسير القصة بين تأملات وفكاهات ودعابات (مبطنة بقليل من السخرية أحيانًا) بين الأطراف الثلاثة، إلى أن يقترح طه حسين إحالة قضية الحكيم مع شخصيته إلى «الزمن» ليقضى فيها قضاءه.

ويبدو أن توفيق الحكيم فى «حبسه الاحتياطى» قد صلح ما بينه وبين شهرزاد، وخصوصًا حين كتبت إليه مواسية ومشجعة. فهو يجيبها قائلاً: «معبودتى! إن حبك خالد كالوجود..... إن الحب قد قتل الزمن...»، كأنه يعود مرة أخرى إلى فكرة من أفكار أهل الكهف. ولكنه لا يلبث أن يناقض نفسه قائلاً: «إن الحب صبى رقيق ضعيف ينفخه الزمن فيطير». ويدافع المتهم عن نفسه قائلاً:

«إنى كنت دائمًا حسن النية، سليم الطوية لا أمل السعى بوسائلى الضعيفة، صاعدًا فى ذلك الطريق الوعر الطويل المؤدى إلى هيكل (الجمال) العظيم، دون أن أطمع يومًا فى رؤيته، ولو عن كثب. إنما أقضى حياتى أمشى وأتعثر فى أشواك هذا السبيل إلى النهاية»(١٧).

ولكن المفاجأة التى يضيفها طه حسين أن شهرزاد نفسها يوجه إليها الاتهام. ولا نعرف تهمتها حتى نسمع قرار القاضى بعد أن برأ الحكيم تقديرًا لتواضعه وسعيه الدائب إلى الكمال:

«أما المتهمة الثانية فبعد أن سمعنا دفاعها الذى تزعم أنه نعى علينا وتأديب لنا، نقرر أن من حقها أن تستمتع بطبيعتها التى هى الحرية الخالصة، ولكن فى غير إسراف ولا جموح، لأن الإسراف فى الحرية قتل لها واعتداء عليها.... ومن حيث إننا مع ذلك نقدر حاجة الحرية إلى أن تمد لها الأسباب ولا يشتد عليها التضييق، فقد قضينا بأن يلزمها الأرق المضنى الذى تعانيه إلى آخر الصيف»(١٨).

لطه حسين لغة قصصية تجعل تصنيفه بين كتاب القصة شبه مستحيل. وقد أحسن السكوت وچونز حين أخرجا (الأيام) من مجموعة أعماله القصصية. إنها لون خاص من الكتابة يقوم فيه طه حسين باستخلاص تجارب حياته، فهى بهذه المثابة سرد لسلسلة من الخواطر والذكريات، لا تحظى فيها الحوادث الخارجية باهتمام كبير، مهما تكن كبيرة فى ذاتها. بل إن قيمة الحادث، والشخصية أيضًا، تتحدد بما يخلعه عليهما أسلوب الكاتب، الذى لا يشى بانفعالاته فقط، بل بثقافته أيضًا، وإن ظل ـ شأن المحدث الكيّس الأريب ـ بعيـدًا عن فجاجة التعبير المباشر عن مواقفه وآرائه. على أنه حين يروى سيرته الشخصية يظل أهم ما يحرص عليه هو الأمانة فى سرد الوقائع: لا يتزيد، ولا ينافق، ولا يرحم نفسه أيضًا من بعض الذكريات المؤلمة. أما حين يتخذ موقف القاص الذى لا يشارك فى الحدث، إلا أن يكون مراقبًا فقط، فهو يعطيك القصة من خلال رؤيته، جاعلاً من الوصف الخارجى والباطنى كليهما بديلاً من التعبير المباشر عن انطباعات الكاتب؛ وهى السمة البارزة فى المحاولات الساذجة الأولى فى الرواية العربية الحديثة. بل إنه يلجأ إلى طريقة ما كان ليقدم عليها غيره: إنه يعلن عن وجوده قاصًا، له الحق المطلق فى تشكيل قصته كما يشاء، كما أن لقارئه الحق المطلق فى قبولها أو رفضها.

قد يكون فى هذا نوع من الإدلال على القارئ، الذى وثق طه حسين بقدرته على اجتذابه مهما يكن الأسلوب الذى يختاره. قد يكون فيه كذلك نوع من الألفة التى جعلته كاتبًا «شعبيًا» رغم أنه كان يقتحم بقرائه ميادين كثيرة ربما سمعوا عنها قبله ولكنهم ما كانوا ليجرءوا على التجوال فيها لولاه: من الآداب القديمة عربية ويونانية إلى فنون الأدب الحديث ـ بل الحديث جدًا ـ من شعر ونثر. ولكن وراء هذا وذاك شيئًا أعمق: وراءه مثال الحرية الذى يستطيع وحده أن يجعل الحياة محتملة، بل ومشوقة أحيانًا. وهل نستطيع أن ننسى الصفحات الأولى من (الأيام) وكيف حل القصص محل «السحر» فى نقل الصبى الضرير إلى عوالم فسيحة رائعة لا تشبه عالمه الضيق المحدود؟ أم يمكن أن نغفل عن تأثير هذه الحادثة الصغيرة التى جعلته يغير الكثير من طريقة حياته منذ تلك السن الطرية: حادثة التجربة التى أقدم عليها مرة بأن أمسك اللقمة بكلتا يديه ليغمسها فى طبق الادام؟ إنه لم يتعود أن ينفرد بطعامه كما ينفرد بألعابه فقط، بل تعود أن ينفرد بذاته أيضًا. وأصبحت هذه العاهة التى جعلت العالم الخارجى بالنسبة إليه شبه معدوم سببًا لقوة رؤاه الباطنية التى تتنزل منزلة الحقيقة أحيانًا، بل ربما بدت له أقوى من الحقيقة الواقعة لأنها لا تعترف بالغياب ولا حتى بالموت.

خاض طه حسين معارك الواقع بشجاعة لا نجد لها نظيرًا عند أحد من معاصريه، ووجد فى عالم الفن ـ القصص والموسيقى ـ الحرية التى تنطلق بأجنحة الخيال نحو المثل الأعلى. لم ينكر أحد العالمين، ولكنه ـ أيضًا ـ لم يسمح لنفسه بالخلط بينهما. نعم، إن عالم الواقع يصبح زريًا تافهًا إذا هو خلا من ذلك المسعى الغامض نحو الحرية، ولكن القصاص الذى يصور الواقع يخطئ (إن لم نقل إنه يخـــادع وينافق) حين يزعم أنه «يحاكيه»، بل هو يحسن صنيعًا إذا قال إنه قاص يعرض هذا الواقع متحررًا من كل القيود، حتى لو زعم بعض الناس أن الفن نفسه يفرض «قيودًا» من نوع ما. يقول طه حسين فى قصة «صالح»:

«لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأنى لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بينى وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لى فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكوراً ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضًا... ... ويجب أن تكون الحرية هى الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبينى حين أكتب أنا ويقرأ هو»[١٩].

أما شهرزاد التى جعلها طه حسين مثال الحرية المطلقة، فقد جاوزت بشهريار فى «أحلامها» كل ما هدهدت به أحلامه فى سالف الأيام. لقد طافت به الماضى والحاضر والمستقبل وهما يتناجيان وزورقهما يسبح بهما فى بحيرة القصر. ولكنه حين يسألها: «أليس يمكن أن ننأى عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟» تقول له:

«ليس ذلك فى طاقة القصص يا مولاى. وإنما القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا، يخرج الناس منها ليعودوا إليها. هلم يا مولاى! ألا ترى إلى أن الزورق قد انتهى بنا إلى حيث دعانا إلى نفسه منذ حين؟ ألا تسمع دعاء القصر؟! إنه يلح علينا فى أن نصعد لننعم كما كنا ننعم، ونأسى كما كنا نأسى»[٢٠].

إن (أحلام شهرزاد) شديدة الارتباط بالواقع من حيث الموضوع، شديدة الإيغال فى الخيال من حيث الشكل. لقد كتبت بين شهرى سبتمبر ١٩٤٢ ويناير ١٩٤٣، وبين مدينتى القدس والإسكندرية، أى عندما كانت الحرب العالمية الثانية فى آخر مراحلها، وقد أخذت تلوح فى الأفق آمال فى مستقبل أكثر أمنًا وعدلاً. ولكن أوروبا كانت لا تزال رازحة تحت حكم النازى، وكانت الدماء على الجبهة الروسية لا تزال تسيل أنهاراً. لا يمكن نسيان هذا الواقع البغيض - ولو لفترة قصيرة - إلا إذا تحررنا من كل قيوده، وسمحنا للحلم أن يحل مشكلة الحرب والسلام بمنطقه الذى يتجاوز منطق الساسة والعسكريين، فلندع شهرزاد إذن، ولندعها «تحلم».

فـ (أحلام شهرزاد) رواية مركبة، بل شديدة التركيب. من الناحية الفكرية، يمكننا أن نقول إنها دفاع عن الفن، من منطلق أن حياة الإنسان بدون المثل الأعلى الذى يصوره الفن ويصدر عنه لا تختلف عن حياة البهائم. فالفن توأم الحرية، والحرية تعنى - قبل كل شىء - تحرر الإنسان من غرائزه، وأبشعها غريزة التسلط، التى تزين للأقوياء استعباد الضعفاء. ويمكننا أن نقول أيضًا إنها دعوة إلى السلام عن طريق تحرير الشعوب من حكم الطغاة، فالشعوب لاتريد الحرب، لأنها لا تظفر منها بغير الهلاك والدمار، ولكن الطغاة يشعلون الحروب طمعًا فى مجد كاذب. أما من حيث الشكل، فـ (أحلام شهرزاد) تتحرك على مستويين كلاهما خيالى. أما المستوى الأول، فيبدأ من قصة شهرزاد المألوفة (وإن كانت مفعمة بالدلالات الأسطورية) قصة المرأة التى تتغلب على وحشية الرجل بأن تبقيه دائم التشوق إلى مجهول متجدد. وهنا يمكننا القول إن القصة الأساس تطوّر بإدخال قصة أخرى من جنسها. أى أن الكاتب لم يعد فى حاجة إلى أن «يفسر» شهرزاد بأنها الحرية أو الفن، فقد فعل هذا من قبل، وتكفيه الآن إشارات خفيفة للدلالة عليه. ولكنه يجعل لشهرزاد مهمة

جديدة أرقى، لقد جعلت من شهريار، فيما سبق، إنسانًا، أما الآن فسوف تجعل منه ملكًا صالحًا. وهذه المهمة الجديدة المستوحاة من الواقع السياسى المعاصر تحتاج إلى قصة لا تقل عن قصص شهرزاد القديمة إمعانًا فى الخيال، ولكنها ذات غرض تعليمى واضح، ولا بأس بهذا، ما دمنا نسلم بأن القصص إنما هو قصص وليس واقعًا، وما دام شهريار أو الإنسان الوحش، قد أصبح إنسانًا مفكرًا.

لن تختفى شهرزاد إذن كما اختفت شهرزاد القديمة بعد الليلة الأولى، ولن تتحول إلى مجرد صوت، كما أن شهريار لن يكون مجرد مستمع. إن التغير الخطير الذى طرأ على شخصية شهريار لم يتوقف، ومن ثم فيجب أن نتابعه، وشهرزاد كذلك يجب عليها أن تعاونه وهو يرتقى درجة جديدة فى سلم الحضارة، ولذلك فلها هى أيضًا دورها فى هذه القصة التى يمكننا أن نصنفها بأنها استمرار لقصة الأساس. ولكن هناك أيضًا القصة الأخرى، تلك التى سترويها لشهريار. وقد جمع طه حسين بين البطلة والراوية بحيلة طريفة، فجعل شهرزاد تروى قصتها الجديدة وهى نائمة! أو قل إنه جعل شهريار ينتبه كل ليلة على طائف يذكره بتلك الليالى القصصية التى لا تزال مستولية على وجدانه، فيذهب إلى جناح شهرزاد حيث يراها نائمة نومها الهادئ، ولكن صوتها يحدثه بطرف من قصة «فاتنة بنت ملك الجن».

وإذا كانت شهرزاد اليقظة قادرة على أن تحكى أعجب القصص، وتحضر السحرة والجن، فما بالك بشهرزاد النائمة التى تحلم؟ لقد كانت فاتنة بنت ملك الجن كاسمها فاتنة، وكانت مع ذلك قارئة للكتب بارعة فى فنون الحكمة. وقد تسامع بجمالها ملوك الجن وكلٌ أرادها لنفسه، وبعث الخطاب إلى أبيها الملك، وهى تردهم دون مجاملة، حتى عجب أبوها من أمرها، وخاف أن يجتمع هؤلاء الخطاب الموتورون على حربه، وبدلاً من أن تذهب ابنته إلى قصر أحدهم ملكةً مكرمة، تقع فى يده سبية ذليلة.

«وقد كان شهريار فيما مضى يسمع قصص شهرزاد ويرضى عنه ويلهو بظاهره، لا يتكلف له تأويلاً ولا تعليلاً، ولا يلتمس لألفاظها الواضحة السهلة معانى ملتوية معقدة، ولكنه الآن يسأل عن فاتنة هذه من تكون وما تكون؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد؟ وهل هناك صلة بين قوتها الجامحة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التى تتسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها؟»(٢١).

وتشعر شهرزاد أن شهريار يعذبه الشك والقلق مرة أخرى. ولكنها لم تعد تخاف منه قسوة ولا فتكًا، وإنما هى تشفق عليه شفقة ملؤها الحب، فهى تسأله أن يتخلى أياما عن مشاغل الملك، وينتقل إلى جناحها ويقضى أوقاتها معها يتنزهان فى أرباض القصر. وهى تريه فى هذه النزهات صورًا حية للماضى الذى تطهر من مظالمه وأخرى للمستقبل الذى سيجئ بالسعادة للبشرية جمعاء، فيأخذه ما يشبه النشوة الصوفية، ويتمنى ألا يعود للقصر. ولكن القصة لا تنتهى هنا، فهذا ما تفعله شهرزاد اليقظة، شهرزاد الأصلية التى أحبت شهريار ولم يكن لها هدف فى الحياة إلا أن ترقى بوجدانه، أما شهرزاد الحالمة، شهرزاد الجديدة التى يمكننا أن نصفها بالسياسية بما أننا بدأنا نؤمن مع شهريار بأنها هى فاتنة بعينها، هذه الفاتنة لم تنته مهمتها بعد؛ لقد بعثت إلى هؤلاء الملوك الغاضبين قائلة لكل واحد منهم إنها لن تتزوج إلا ملكًا قويًا قادرًا على هزيمتها فى الحرب. إذن فهى تدعوهم جميعا إلى حربها، فأى مخاطرة! إن أباها الملك جزع أشد الجزع، وهو يظهر لنا ملكًا مستنيرًا؛ فهو يأخذ عليها أنها استأثرت بذلك القرار الخطير دون أن تشرك شعبها فى الأمر، وقد تعود الملوك أن يأمروا

فيطاعوا، وتعودت الشعوب أن تذعن لأوامر الملوك ولو سعت إلى هلاكها. ولكن الأوان قد آن لإشراك الرعية في الأمر.

أما فاتنة، فقد كانت تملك قوة جبارة حقا. إنها قوة السحر، وهؤلاء الملوك الذين أرادوا الحرب طغيانًا وكبرا قد وقفوا بجيوشهم عند أسوار المملكة لا يستطيعون حراكًا، فلا هم يتقدمون غازين ولا هم يرتدون منهزمين. فلم يبق لهم بد من أن يستأسروا، فتردهم فاتنة إلى شعوبهم لتصنع بهم ما تشاء.

لقد جعل طه حسين «شهرزاده» رمزًا للمثل الأعلى، ورأى هذا المثل الأعلى مزيجًا من الحرية والخيال والقوة. وقد يقال إن هذا الثالوث هو المعنى العميق للكفاح فى سبيل التقدم، سواء أكنا نتكلم عن سيرة طه حسين شخصيا، أم عن عصر طه حسين. ولكن طه حسين لم يقدم حلاً لمشكلة الطغيان، التى يمكن أن تنشأ عن هذا الثالوث نفسه. أليس الفرد الطاغية ـ كما يقول هيجل ـ هو النموذج القبيح لاحتكار الحرية؟ ومن كانت له كل الحرية فله أيضًا كل القوة. وما الذى يمنعه من أن يتخيل حتى يبلغ بخياله أسباب السموات؟

فلنقل إن هذا المثل الأعلى لا يتم بغير «الحب»، الحب الذى لا يعنى الاستئثار بالمحبوب، بل المخاطرة بالنفس فى سبيل المحبوب. وهى صفة رابعة من صفات «شهرزاد» طه حسين، فى الواقع والقصص، فى اليقظة والأحلام.

الهوامش:

* المعلومات التاريخية الواردة فى هذا المقال مستقاة من المرجعين الآتيين:
ـ **إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين** ـ إعداد عبد الرحمن بدوى ـ ١٩٦٢.
ـ **طه حسين** (فى سلسلة أعلام الأدب المعاصر فى مصر) تأليف وإعداد حمدى السكوت ومارسون جونز (قسم النشر بالجامعة الأمريكية ـ ١٩٨٢).

(١) توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء فى كتاب **خطوات فى النقد** (ط ١، دار العروبة، د. ت) وأثبت فى صدر المقالة أنها نشرت فى مجلة الحديث (حلب) سنة ١٩٣٤.

(٢) بدأ نشر قصص **على هامش السيرة** فى مجلة «الرسالة» فى أوائل سنة ١٩٣٣.

(٣) ظهرت الطبعة الأولى من **مع المتنبى** سنة ١٩٣٦، وكان مشتغلا بتأليفه فى الوقت نفسه الذى اشترك فيه مع توفيق الحكيم فى تأليف روايتهما **القصر المسحور** كما سيرد فى سياق هذا المقال.

(٤) **«شجرة البؤس»** ١٩٤٤.

(٥) ظهرت فى السنوات ١٩٤٥ و١٩٤٨. و١٩٥٠ على الترتيب.

(٦) **«أهل الكهف»** مجلة «الرسالة» ١٥/ ٥/ ١٩٣٣، وجمع ضمن كتاب **فصول فى الأدب والنقد** ١٩٤٥.

(٧) **«شهرزاد»**، جريدة «الوادى» ١٣/ ٦/ ١٩٣٤، والنقل عن **فصول فى الأدب والنقد** ص ١١٥.

(٨) **«الأديب الحائر»**، «الوادى» ١٧/ ٦/ ١٩٣٤. عن **«فصول فى الأدب والنقد»**.

(٩) **مذكرات طه حسين** (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧، وكانت فصوله الثلاثة عشر الأولى قد نشرت فى مجلة «آخر ساعة» بين ٣٠/ ٣/ ١٩٥٥ و٢٩/ ٦/ ١٩٥٥) ونشرت «المذكرات» ضمن «**الأعمال الكاملة**» لطه حسين (دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤ ـ١٩٨٠) المجلد الأول، على أنها الجزء الثالث من **الأيام**.

(١٠) الفصل العشرون من **المذكرات**.

(١١) بدأ نشرها من العدد الأول لمجلة «**الرواية**» (أول فبراير ١٩٣٧)

(١٢) **براكسا أو مشكلة الحكم** (**الثقافة** ٤/ ٤/ ١٩٣٩). عن «**فصول فى الأدب والنقد**» ص ١٤١.

(١٣) انظر مقالته مع أدبائنا المعاصرين (**الثقافة** ١٠/ ١/ ١٩٣٩). وقد افتتح بها مقالاته النقدية فى تلك المجلة، كما افتتح بها كتابه **فصول فى الأدب والنقد**.

(١٤) إلا أن تكون رواية اشترك فى كتابتها القصصيان العراقيان جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقد سمعت هذا الخبر من جبرا أثناء اشتغالهما بتأليفها، ولم أطلع عليها، وقد نشرت عام ١٩٨٣.

(١٥) **الأعمال الكاملة** ج ١٤ ص ١٥.

(١٦) م. ن، ص ١٠٠.

(١٧) م. ن، ص ١١٩.

(١٨) م. ن، ص ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(١٩) م. ن، ج ١٢ ص ص ٧٧٨ ـ ٧٧٩.

(٢٠) م. ن، ج ١٤، ص ٥٩١.

(٢١) م. ن، ص ٥٣٠.



جدليات البنية السردية المركبة
فى ليالى شهرزاد ونجيب محفوظ

صبرى حافظ *

تتسم النصوص السردية الكبرى من نوع (ألف ليلة وليلة) بمجموعة من السمات والخصائص تتيح لها نوعا من التوالد السردى المفتوح الذى يوشك أن يكون لانهائيا فى تشكلاته القصصية، لأن هذه الأعمال تجعل عملية القص نفسها مدار استقصاءاتها ومجال انفتاح نصوصها اللانهائى على احتمالات تأويلية لاتعرف الحدود، وأيضا لأنها تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصيلة فى النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسعى الإنسان للمعرفة، وبنزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه، وأن تدير معها جدلا لاينتهى. وربما كانت هذه النصوص السردية الكبيرة هى التى صاغت هذه النزعة وأرهفت وعى الإنسان بضرورتها وبحاجته المستمرة إليها. لأن وعى الإنسان بأنه حيوان قاص، مولع بالحكايات، تواق إلى الدخول فى شباكها المغوية، لا ينفصل عن وعيه بمثل هذا النوع من القص الذى بلغ ذروة نضجه وتبلوره مع إبداعه أمهات النصوص السردية، ومعرفته بمواضعاتها، وتسليمه بقواعد الاستجابة إليها. وقد استطاعت هذه النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعا من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوما على مخاطبة القارئ الذى تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه والتسلية وتجددها المستمر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التى تتعمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية، قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير، بل على إدارة حوار خصب مع واقعه، لأنها تنطوى فى بؤر السرد منها على جل هموم هذا الواقع المتحول أبدا، المتبدل دوما، والذى ينطوى فى كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجوهر الإنساني الذى نجحت هذه النصوص فى إرهاف الوعى به والتعامل معه.

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن .

(١) تنوع النص ومنطق بنيته السردية:

و(ألف ليلة وليلة) نص من هذه النصوص العظيمة التى عاشت فى الثقافة العربية عبر قرون عدة، بل استطاعت أن تجاوزها إلى غيرها من الثقافات الإنسانية المختلفة التى قرأت جميعها (ألف ليلة وليلة)، واستمتعت بما تتضمنه من قصص مدهشة، واستوعبت بعض رؤاها، وتأثرت بها فى إبداعاتها المختلفة. ولايوازى قدرة (ألف ليلة وليلة) على عبور الزمن إلا قدرتها على تحدى أية محاولة لتأطير بنيتها السردية فى قالب أو جنس أو إطار سردى محدد. ذلك لأن ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه. ففيه من الخيالى والعجائبى قدر ما فيه من الحقيقى والواقعى، وفيه من الإباحية والشبق قدر ما فيه من الحب العذرى والقيم الأخلاقية النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والعفاريت قدر ما فيه من القصص الدينى والمغامرات الروحية، وفيه من ضروب الشر والسحر والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التى تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التى لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل، وفيه من المآسى الضخمة والفواجع المبكية قدر ما فيه من الملاهى الخفيفة والفكاهات اللطيفة، وفيه من قصص البشر وأمورهم قدر ما فيه من قصص الطير والحيوان. ومع هذا كله، استطاع النص احتواء كل هذه الصيغ المتباينة فى بنية سردية جامعة، لها وحدتها وتماسكها اللذان يحسدها عليهما الكثير من النصوص القصصية المشابهة، لأن الوحدة فى (ألف ليلة وليلة) لا تنهض على منطق الترابط البسيط بقدر ما تنهض على منطق الجدل الصوفى الذى يرى الوحدة فى التنوع. وقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) المحافظة على هذه الوحدة الفريدة التى لا تناظرها فى الكثافة والتعقيد إلا وحدة الكون الفلسفية ذاتها، دون أن تربط بين أحداثها وتفاصيلها السردية بخيط واحد، كما هو الحال فى الملاحم الإنسانية الكبرى من (المهابهاراتا) أو (الرامايانا) فى الهند، حتى (الإلياذة) أو (الأوديسة) فى اليونان.

صحيح أن هناك عددا من النصوص السردية الإنسانية الكبرى التى تنطوى مثل (ألف ليلة وليلة) على وحدات سردية متباينة، لكل منها استقلالها القصصى عن غيرها من وحدات النص الأم، إلا أن الترابط بين هذه الوحدات أكثر مباشرة وأقل وثاقة وتكثيفا عما هو فى (ألف ليلة وليلة) التى توشك الرابطة بين وحداتها القصصية أن تكون من ذلك النوع الذى يربط حجارة الهرم بعضها ببعضها الآخر دون ملاط أو مواد لاصقة. وقد استطاعت فريال غزول فى دراستها الشائقة عن منطق البنية أو منطق شعرية النص فى الأسفار الهندية الخمسة أو (البانتشاتانترا Panchatantra) و(ألف ليلة وليلة) (١) أن تعقد مقارنة مضيئة بين تماسك البنية الكلية للعمل فى (ألف ليلة وليلة) وفى (البانتشاتانترا) (٢) . وتنطلق هذه المقارنة من أن ثمة مجموعة من العلاقات التكوينية التى تربط (ألف ليلة وليلة) بمثيلاتها من النصوص المشابهة فى الثقافات المختلفة، لكن وثاقة العلاقة التجنيسية بين العملين الكبيرين، لا تنفى وجود اختلافات جوهرية فى منطق البنية السردية لكل منهما. وقد أبرزت الدراسة الأواصر التى تربط بين العملين؛ حيث يقع العملان ضمن إطار بنية واحدة تقيم حوارا بين القصة الإطار والقصص الكثيرة المروية داخل هذا الإطار السردى. لكن اختلاف الهدف من العملين أدى إلى اختلاف البنية نفسها، خاصة فيما يتعلق بالوحدة الكلية للنص. فالبانتشاتانترا تقرر فى استهلالها أن الغاية من رواية قصصها هى «تعليم فن الحياة العملية» بينما تسر شهرزاد لشقيقتها دنيازاد بأن غايتها هى دفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها، وشتان بين أن تكون غايتك تعليم فن

الحياة العملية intelligent living أو الحياة المترعة بالحكمة savoir vivre وأن تكون هى الحياة نفسها survivre، مجرد الحياة فى حد ذاتها plain living، ودفع الموت المسلط عليها. وهذا البون الشاسع بين الهدفين هو الذى خلق الفوارق الكبيرة بين البنية السردية لكل منهما. لأن الدافع من العمل قد ترك ميسمه على طبيعة الأداة التى يتبلور عبرها هذا الدافع. كأن النص الشهرزادى العظيم كان واعيا بأهمية ما يدعوه النقد الحديث بدوافع الأداة motivation of device بل بدوافع البنية السردية ذاتها motivation of structure قبل اكتشاف النقد لهذه المفاهيم بعدة قرون.

فقد أدت الغاية التعليمية التى تعلن عنها (البانتشاتانترا) فى إطارها الاستهلالى إلى تنظيم العمل موضوعيا فى كتب خمسة أولها عن فقدان الأصدقاء، وثانيها عن كسبهم، وثالثها عن الغربان والبوم، ورابعها عن فقدان المكاسب، وخامسها عن الأفعال التى لاتدرس عواقبها. وهى كتب مستقلة؛ إذ يتناول كل منها جانبا من جوانب العملية التعليمية ذاتها، ومجموعة من الدروس المصاغة فى قالب خرافات الحيوان التى تتبلور عبرها دليل إرشاداتها الحكيمة لقواعد التعامل الاجتماعى بين البشر. ومن هنا كان ترتيب القصص والأحداث فيها يخضع لاعتبارات موضوعية تتجمع فيها القصص حول مجموعة من الغايات المترابطة لتجسد كل قصة، فى النهاية، الدرس الذى تهدف إلى توصيله إلى القارئ من ناحية وإلى الملك من ناحية أخرى. لأن الإطار الذى يضم هذه القصص ـ كما نعرف من نسختها العربية (كليلة ودمنة) ـ هو إطار الحكيم العجوز ڤيشنوشارمان أو «بيدبا الفيلسوف» فى النسخة العربية، الذى يريد تأديب ملكه وتقديم النصح له، عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس.

أما (ألف ليلة وليلة)، فإن غاية القص فيها من نوع مغاير كلية، وهذا ما نأى ببنيتها السردية وبمنطق تماسكها الداخلى عن المباشرة والتبسيط. صحيح أن هذه الغاية تنطوى هى الأخرى على تأديب الملك وإصلاحه عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس، لكن شهرزاد، على العكس من ڤيشنوشارمان أو بيدبا الحكيم، لم يكن باستطاعتها أن تصارح الملك بغايتها من قص حكاياتها عليه، ومن هنا لم يكن من حقها أن تخلص من حكاياتها بالمواعظ والحكم التى تحيل معظم خرافات (البانتشاتانترا) إلى أمثولات رمزية بسيطة ذات صيغ ثابتة أو مقولبة Formulated Allegory، وإنما كان عليها أن تخفى غايتها التعليمية تلك، وأن تبالغ فى إخفائها إلى أقصى حد، وأن تجعل من عملية القص شبكة مغوية تقتنص فيها مخاوف شهريار الملك وتحيزاته، وتفك عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوما جديدا، أو حياة جديدة تظل شروط استمرارها معلقة من جديد بحبال القص الواهنة التى عليها أن تشد بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبه عليهن.

ومن هنا، فإنه إذا ما كانت قصص (ألف ليلة وليلة) تنطوى على أى أمثولات، فإنها من النوع الذى تدعوه فريال غزول بالأمثولة الرمزية Symbolic Allegory التى تتسم بقدر أكبر من التكثيف والسيولة بالمقارنة بثبات الأمثولة المقولبة وجمودها [٣]، ذلك لأن على شهرزاد إغراق الملك فى بحر حكاياتها حتى تضمن استمرار حياتها بدلا من الخروج به من بحر الحكايات إلى بر الحكم والمواعظ؛ حيث يلتقى من جديد بأفكاره الثابتة وممارساته القديمة التى دفعته إلى الزواج كل مساء من عذراء وقتلها فى اليوم التالى. لأن ما يواجهنا وراء قناع القصص فى (ألف ليلة وليلة) هو «حالة عقلية وتوجه نفسى أكثر منه رسالة اجتماعية واضحة ... إذ تتوجه إلى طبقات النفس العميقة أكثر مما توجه إلى الطبقات الاجتماعية السطحية» [٤] كما هو الحال فى (البانتشاتانترا). وتؤكد فريال غزول فى نهاية دراستها

تلك، وبعد مقارنة منطق القص والشخصيات والحبكة واستخدام الأمثال والحكم فى العملين، أن الفارق الجوهرى بين منطق البنية السردية فى (البانتشاتانترا) و(ألف ليلة وليلة) يرتبط بأن المنطق القصصى فى الرائعة الهندية يتجمع من أجل الإبلاغ، بينما يتفاعل فى الرائعة العربية من أجل الكينونة، ومن هنا كان القص نفسه هو جوهر العمل وماهيته فى (ألف ليلة وليلة)(٥).

(٢) القصة الإطار وجدليات الوحدة السردية:

فمنطق السرد، أو بالأحرى منطق الوحدة البنيوية فى العمل كله، يقوم على الجدل العميق بين القصة الإطار (قصة شهريار الملك مع النساء، ومحاولة شهرزاد استخدام القص لتدرأ به عن نفسها الموت) والقصص العديدة التى تسردها شهرزاد فى لياليها الألف. ويعتمد هذا الجدل على ضرورة إخفاء الرسالة أو تشفيرها فى شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها فى إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبل الرسالة فى فك الشفرة. فلو نجح شهريار فى فك شفرة الرسالة الشهرزادية الأساسية فى الليالى الأولى لما كانت (الليالى)، ولما نجح القص فى انتزاع الزمن من براثن العدم واستخلاص الحياة من قبضة الموت. وهنا لابد من التمييز بين رسالتين أساسيتين: أولاهما هى الدافع الأساسى من القص كله كما تؤكد لنا القصة الإطار، وهو أن تنجح شهرزاد فى إنقاذ حياتها من النطع وكسب الزمن اللازم لتهذيب الملك، وحثه بشكل مراوغ وغير مباشر على تغيير موقفه من المرأة. وأداة شهرزاد لكسب الزمن هى إلغاء الوقت أو تعليقه، وليس أفعل فى هذا الصدد من القص نفسه الذى يقتنص الزمن فى شبكة الحكايات، ويتيح لشهرزاد إلغاء الإرادة الشهريارية مؤقتا، حتى يقلع شهريار عن عادته الدموية. ولو اكتشف شهريار حقيقة اللعبة لكان معنى هذا انتهاء اللعبة فى لحظة الاكتشاف ذاتها. ومن هنا، فإن اللعبة ذاتها تعتمد فى استمرارها على «طلسمتها» فى الأسرار، أى على إخفاء غايتها فى طوايا بنيتها. فلو انكشف القص لوقع الموت، موت القص وموت راويته معا، لأن النص يوحد بين حياة الراوية وحيوية قصها، ويعلق كلاً منهما بالآخر.

أما ثانيتهما، فهى الرسالة أو مجموعة الرسائل المتراكبة التى تتكون منها كل حكايات (ألف ليلة وليلة) العديدة والمتباينة. وهى رسائل تستهدف شهرزاد أن تبلغها لشهريار، وأن تصله دلالاتها باستمرار، لأن وصول هذه الدلالات هو الذى يسهم فى إخفاء الرسالة الأولى ويشارك فى تحقيقها لغايتها المضمرة فى الوقت نفسه. ومن هنا، فإن هدف الرسالة الثانية مرتبط عكسيا بالرسالة الأولى، وبضرورة تشويق الملك للاستماع للمزيد من الحكايات باستمرار، لأن شغفه بها وتعلقه بقدرتها التوليدية على إنجاب حكايات جديدة على الدوام هى أداة تحقيق الرسالة الأولى التى تستهدف استخدام مجموعة الرسائل الثانية لتغيير شهريار نفسه بسلطة القص المغيرة. هنا نجد أننا بإزاء هدفين، أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين. تستهدف أولاهما الإمعان فى التشفير حتى يحول التشفير نفسه دون كشف غايتها السرية، وتستهدف الثانية اجتذاب المتلقى إليها حتى ينصرف عن الأولى ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهرى؛ حيث لا تتحقق هذه الرسالة إلا بإخفاء غايتها فى طوايا بنيتها كما ذكرت. وتصوغ العلاقة بين هذين الهدفين المتعارضين جدلية الإضمار والمكاشفة التى تنهض عليها آليات البنية السردية ذاتها، وحركية العملية التشفيرية فيها؛ بحيث تصبح المكاشفة هى أداة الإضمار والإخفاء، وتساهم استراتيجيات الإضمار والإخفاء فى توليد المزيد من المكاشفات.

لأن تحقق الهدف التعليمى من هذه الرسالة، وهو تغيير شهريار وتثقيفه، يتم فى ظل مجموعة من علاقات القوى المناقضة لتلك التى تنطوى عليها العملية التعليمية عادة. فالمعلمة (شهرزاد) فى هذه الحالة فى وضع أضعف من وضع تلميذها (شهريار)، بل هى أسيرة إرادة

هذا التلميذ الطاغية الذى يمكن أن يدفع بها للنطع فى أى وقت يشاء. وهى أسيرة له مرتين: مرة بحكم علاقات السلطة السياسية، وأخرى بحكم علاقات القوى الجنسية. فشهرزاد من الرعية وتلميذها هو السلطان المستبد نفسه، وشهرزاد امرأة وتلميذها رجل ينتمى إلى ثقافة «الرجال قوامون على النساء»، وشهرزاد زوجة وتلميذها هو الزوج الذى ندعوه فى ثقافتنا بـ«رب» الأسرة و«رأس» العائلة. ومع ذلك، فقد اختارت المعلمة «شهرزاد» بمحض إرادتها قبول التحدى، وراهنت على تغيير علاقات القوى الجائرة تلك، وشرعت فى ترويض التلميذ وإدخاله إلى فراديس المعرفة؛ حيث تلقنه القصص دروس العقل والمعرفة، وتنتزع منه أهواء العاطفة أو بالأحرى تخضعه لعملية تدريب طويلة ترتقى به فى معراج العقل والحكمة، وتبتعد به عن رؤى الرجل الصراعية، وتقترب به من رؤى المرأة التكافلية [٦].

لذلك، كان من الطبيعى أن تكون بنية الحكايات الشهرزادية هى عكس بنية الحكايات الهندية، فى (البانتشاتانترا)، أو بنية أية حكاية تعليمية تستهدف إبلاغ رسالة واضحة للمتلقى، وصياغة هذه الرسالة فى نهاية الأمر فى قالب الحكمة، أو المثل أو الموعظة الحسنة. فالبنية السردية فى النصوص الهندية، وهى بنية تعليمية بالدرجة الأولى، تعتمد على المباشرة، وتستخدم الأمثولة ذات البعد التأويلى الواحد. لأن القصة الإطار فى (البانتشاتانترا) تنطلق من علاقات قوى تعليمية طبيعية؛ حيث الحكيم الشيخ ڤيشنوشارمان، وهو براهمان، ينصح الملك فى قالب يتسم بالحصافة والرقة، ولكن لا تخفى على اللبيب رسالته. صحيح أن الملك هو صاحب السلطة السياسية، وهذا هو سر الحصافة واستخدام الأمثولة فى تعليمه، لكن الحكيم ڤيشنوشارمان صاحب سلطة دينية، لأن البراهمان له نوع من السلطة المطلقة التى يستمدها من كونه أحد التجليات البشرية للإله أو جزءاً لا يتجزأ من الروح الكونية الكبرى:

«حيث لا يتوزع البراهمان بين الكائنات، وإنما يحل فيهم وكأنه قد توزع وتقسم، فهو سر وجود كل الكائنات إذ يحل فى كل القلوب. فبراهمان هو سر وجود كل الوجود وهو سر وجود كل اللاموجود» [٧].

ولذلك يمكن القول أن ڤيشنوشارمان ـ برغم وجوده فى مرتبة أدنى من الملك فى علاقات التراتب السياسية ـ يتمتع بقوة أكبر منه عندما يتعلق الأمر بعملية التعلم بسبب مكانته الدينية والارتباط الوثيق بين الدين والعلم فى الثقافة الهندية وفى غيرها من الثقافات الإنسانية. ومن هنا، كانت بنية القصة الإطار فى (البانتشاتانترا) «بنية غير درامية بالمقارنة بالقصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة)» [٨].

فبنية (ألف ليلة وليلة) تختلف عن ذلك كلية، لأن توتر علاقات القوى الدرامية داخل الإطار، وإدخال الموت طرفا فى المعادلة:

«يجعل إطار (ألف ليلة وليلة) يحوم باستمرار فوق خطابها السردى كله، بينما يتراجع الحكيم ڤيشنوشارمان بطلاقته اللفظية إلى الخلفية عندما تبدأ أمثولاته وخرافاته فى التفتح، ولهذا تأثيره الكبير، لأنه يمكن القارئ من التركيز على قصص (البانتشاتانترا) واستخلاص مواعظها الأخلاقية. أما فى (ألف ليلة وليلة)، فإن مضمون ما تقصه شهرزاد أقل أهمية، لأن العنصر الجوهرى فيها هو هذا التجاور بين امرأة محكوم عليها بالموت عند الفجر، تحكى لنا قصصا تؤجل بها تنفيذ الحكم، إنها حالة شهرزاد التى تأسر وتستحوذ على الانتباه بالقدر نفسه الذى تفعله حكاياتها. وعلاوة على ذلك، فإن البداية النمطية، بـ «بلغنى

أيها الملك السعيد»، والنهاية الثابتة، و«أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»، لكل ليلة من الليالى فى (ألف ليلة وليلة) لا تقوم فحسب بوظيفة علامات الترقيم أو التقسيم فى النص، ولكنها تذكرنا أساسا بمأساة شهرزاد»[٩].

ودراما الإطار التى لا يمكننا نسيانها ـ وقد رقشها النص فى طوايا السرد، وجعلها أداة ترقيمه وتقسيمه إلى وحدات أقرب إلى الفصول، ولكن لأنها ليال وليست فصول تذكرنا دائما بعنصر الزمن، وبالتالى بالموت المسلط على النص وراويته معا ـ هى التى تكسب بنية (ألف ليلة وليلة) تلك الحيوية الدرامية الفائقة.

(٣) الوظائف السردية المتراكبة فى ألف ليلة:

هذا التذكير المستمر بالإطار فى النص لألف مرة ومرة، ينطوى على تأكيد فاعليته، بشكل مستمر، فى البنية السردية، وعلى دوره فى إضفاء نوع من الوحدة الجدلية على العمل كله. لكن هذه الوحدة الجدلية تتحقق أيضا من خلال تضافر هذا الجدل المستمر بين الإطار السردى والقصص المروية داخله مع الوظائف السردية المتعددة والمتراكبة فى النص كله. لأن هذه الوظائف نفسها هى أداة الإطار فى تحقيق رسالته، وفى رفع لعنة الموت المسلطة لا على رقبة شهرزاد وحدها، وإنما على أعناق كل بنات جنسها كذلك. لأن القصص المتنوعة المروية داخل هذا الإطار كل ليلة وقبل أن يدرك شهرزاد الصباح، هى التى تتعمد مواصلة إخفاء الرسالة فى ثنايا تفاصيلها، وقد حكم عليها بمواصلة السرد، لأن التوقف عنه قبل اكتمال الهدف منه سيؤدى إلى موت الراوية، وموت القص معها. فليس لدى شهرزاد ما تخفى به هدفها إلا التفاصيل السردية ذاتها، وجدليات علاقاتها وتراتباتها، وما يتولد عن هذه الجدليات من آليات تقوم فى النص الشهرزادى بأكثر من وظيفة فى وقت واحد. أولاها هى الوظيفة التشويقية التى تقتنص الملك فى شبكة القص، وتخاطب الطفل الذى فيه بإيقاظ حب الاستطلاع لديه، وإرهاف رغبته فى معرفة ماذا بعد! والتشويق هو العنصر الأساسى فى كل قص، وهو جوهر العملية السردية الذى اخترعته شهرزاد وورثه العالم عنها كما يقول فورستر[١٠]. ودون نجاح التشويق فى (ألف ليلة وليلة) فى التغلب على نزعة الملك للانتقام من النساء، لن يجد الملك مبررا للإبقاء على حياة شهرزاد ليوم جديد، وهو لذلك الوظيفة التى تشير إليها (الليالى) باستمرار باستخدامها تلك الصيغة السحرية: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح». فالكلام المباح له وظيفة إرجائية وهى تأجيل الموت، وإضاءة الليل بنور الحكايات حتى تنقشع أمام قدرته المبهرة ظلمة الوساوس التى تدفع الملك إلى الزج بعروسه إلى أيدى السياف والإجهاز بذلك على استمرارية القص نفسه. والكف عن الكلام المباح له كذلك الوظيفة الإرجائية نفسها، لأنه يرجئ القص ويعلق الزمن معه، وهو هنا توظيف للصمت ببراعة النص نفسها فى توظيف الكلام.

ولهذه الوظيفة الإرجائية غاية مزدوجة، لأنها ترجئ الموت المسلط على عنق شهرزاد ونصها معا، ولكنها تؤكد فى الوقت نفسه أن هذا الإرجاء هو سر حياة القص وحيويته؛ إذ تربط هذه الوظيفة القص بالليل، والسكوت بالنهار، فى محاولة إقامة تناظر بين القص والحياة. فكلما أدرك شهرزاد الصباح اكتسبت معه يوما جديدا أرجأت فيه الموت، وجعلت القص واهبا للحياة. لأن الليل الذى كان يفرز الموت لكل امرأة فى الصباح قبل قدوم شهرزاد، أصبح بقدرة القص السحرية يهب الحياة ليوم جديد. لا الحياة التى تتخلق فى كلماته وما يدور بحكاياته، ولكن الحياة التى تضمن له الاستمرار إذا ما أقبل الليل مرة أخرى. فإذا كان الليل رمز الموت، لأنه «زمن الميتة الصغرى» كما يقول الصوفيون، فقد جعلته

شهرزاد بحكاياتها رمزا للحياة المترعة بأعجب القصص وأغرب الحكايات. وإذا كان النهار رمز الحياة، فقد جعلته شهرزاد قبر حكاياتها التى لابد أن تَسكت عنها كلما أدركها الصباح. وعلى شهريار الانتظار حتى يهبط الليل من جديد؛ فى دورة يتعاقب فيها الليل والنهار بطريقة تتخلق معها الوظيفة الثالثة للقص وهى الوظيفة التوليدية.

فلكل قصة مهما طالت نهاية، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القص التقليدى، لأن نهاية القص قبل الأوان، وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها دونه، تعنى الموت بالنسبة إليها، ومن هنا كان عليها أن تخترع هذه البنية التى يتوالد فيها القص بلا نهاية. وهذه الوظيفة التوليدية للقص الشهرزادى، الذى يشبه فى هذا المجال العروس الشعبية الروسية التى كلما فتحتها وجدت فى داخلها عروسا أخرى، ما أن تفتحها بدورها حتى تجد بداخلها عروسا جديدة وهكذا، هى التى تجعل لهذا القص الشهرزادى استمراره ودورته الأبدية كدورة الحياة والموت أو دورة النهار والليل. فقدر القصة الشهرزادية هو أن تولّد قصة جديدة قبل أن تبلغ نهايتها حتى يستمر القص وتستمر معه دورة الحياة. وحتى ترهف شهرزاد من قدرة هذه الوظيفة على الاستمرار، كان عليها أن تلجأ إلى الوظيفة الرابعة، وهى الوظيفة الفانتازية التى تحكم بها اقتناص الملك فى شبكة القص فلا يدرك أن للقصة نهاية، أو أن العروس الجديدة التى وجدها داخل العروس القديمة ليست إلا تنويعا آخر عليها، وأن ثمة قصة أخرى قد تولدت من داخل القصة الجديدة دون أن يلحظ ذلك. لكن أخطر جوانب الوظيفة الفانتازية هى أنها تستخدم كل العناصر المفارقة للواقع والكائنات الخارقة للطبيعة:

«لتتحدى فرضياتنا الراسخة عن الواقع بالنسبة للكثير من الأمور المهمة، بما فى ذلك طبيعة العالم، ومكان الإنسان فيه، وعرضية حياته نفسها، وطبيعة قيمه الأخلاقية، وحدود عالمه العيانى وقدراته الجسدية، ومحدودية الزمان والمكان، والانحصار فى حدود جنس واحد وجسد واحد»[11]

وغير ذلك من الرواسى.

وتستخدم (ألف ليلة وليلة) هذه الوظائف الأربع: التشويقية والإرجائية والتوليدية والفانتازية، لخلق البنية التشفيرية المعقدة فى العمل كله، التى تدير فيه القصص العجيبة، والحكايات الغريبة التى ترويها شهرزاد للملك، جدلها الفعال مع القصة الإطار[12]، أى مع الواقع الذى يصدر عنه العمل ويمارس فعاليته فيه. فـ(ألف ليلة وليلة) من النصوص النادرة التى تنطوى بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد فى تغيير الواقع. لأن النص لا ينتهى إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فتح فيها النص قوسا كبيرا بدأ فيه بقصة «حكاية التاجر مع العفريت» وانتهى بقصة «معروف الإسكافى»، وطاف بنا بين البداية والنهاية بالعشرات من القصص والحكايات التى تشكل مسحا لكل أشكال السرد المعروفة لدى البشر حتى عصرها، ثم عاد بنا فى النهاية، فى الليلة الواحدة بعد الألف، إلى القصة الإطار من جديد ليخبرنا أن شهرزاد الولود التى لا يغيض نبع خلقها قد أنجبت للملك أثناء هذه الفترة ثلاثة صبيان جاءته بهم فى نهاية الليلة الواحدة فى مشهد مسرحى مؤثر:

«ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشى وواحد يحبى وواحد يرضع ... ووضعتهم قدام الملك وقبلت الأرض وقالت يا ملك الزمان ان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل اكراما لهؤلاء الأطفال فانك إن

قتلتني بصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولايجدون من يحسن تربيتهم من النساء فعند ذلك بكى الملك، وضم أولاده إلى صدره وقال: ياشهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة نقية وحرة تقية. بارك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على إني قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»(١٣).

هذه النهاية السعيدة التي يؤكد بها النص انتصار القص على الموت، ويعلن فيها الملك على وزيره ومدينته توبته عن قتل النساء: «زوجتني ابنتك الكريمة التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية، ورزقني الله منها ثلاثة أولاد ذكور، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة»(١٤)، لها عدد من الدلالات المهمة المرتبطة بتعقيد الوظيفة التشفيرية في النص. فهي نهاية تبدو للوهلة الأولى كأنها تعلق العفو بمشيئة الملك، ولكننا إذا ما تفحصناها جيدا، سنجد أن الأمر غير ذلك؛ فشهرزاد هي التي قررت إنهاء الليالي بعدما أكملت قصة «معروف الإسكافي». لم تبدأ قصة جديدة، ولا عللت إنهاء الحكايات بإدراك الصباح لها، وسكوتها عن الكلام المباح كالعادة، وإنما:

«قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك، وقالت له يا ملك الزمان وفريد العصر والاوان، اني جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لى فى جنابك من طمع حتى اتمنى عليك امنية فقال لها الملك تمنى تعطى يا شهرزاد فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم هاتوا أولادى فجاؤا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور» (١٥).

ومن يتأمل ترتيب السرد هنا، يجد أن شهرزاد قد بدأت تكشف عن أوراقها، وتنبه الملك إلى الأمر الواقع الذى خلقته عبر ألف ليلة وليلة من القص المستمر، حكت له فيها أحاديث السابقين ومواعظ المتقدمين، وغيرت أثناء هذا القص قواعد اللعبة وعلاقات القوة فى المواجهة بينهما. ثم بدأت بأن طلبت منه، بعد ذلك التنبيه إلى ما قصته عليه من حكايات، طلبا غامضا لاتزال تمارس عبره شيئا من لعبة الإضمار، وقررت قبل أن تفصح له عن حقيقة طلبها أن تحيط نفسها بذكورها هى قبل أن تواجه ذكور مخاوفه القديمة بمطلبها الأنثوى الذى يحررها هى وبنات جنسها من القتل. وإحاطة نفسها بأولادها الذكور الثلاثة فيه نوع من المواجهة الضمنية بهم له، ومن تأكيد تغير معادلة القوة بين الطرفين وقد تحولت شهرزاد من المرأة التى كانت تواجه طغيان رجل، ومن مجرد فرد من الرعية إزاء الملك، إلى أم الذكور ووالدة ولى العهد الذى سيحل محل الطاغية القديم. عند ذلك فقط، وبعد أن تحيط نفسها بأولادها الذكور، تبدأ لعبة المكاشفة وتفصح عن مطلبها، وتربط مصيرها هذه المرة بمصير الأولاد الذكور، ولا تقنع إلا عندما يؤكد لها أنه قد عفا عنها قبل مجئ الأولاد وليس بسببهم. لأن غاية شهرزاد من القص تجاوز مجرد الحياة إلى رد الاعتبار للمرأة والثناء عليها.

من هنا، كانت أهمية رد شهريار فى نهاية (ألف ليلة وليلة) وتبريره عتقها من ظلمه وحماقته:

«ياشهرزاد والله انى قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة نقية وحرة تقية بارك الله فيك وفى أبيك وأمك، وأصلك وفرعك وأشهد الله على أنى قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»(١٦).

فى هذا الرد يعترف الملك بأسبقية عفوه عنها على مجيء الأولاد، وبارتباط هذا العفو باعترافه بنقاء شهرزاد

وعفتها ورد الاعتبار الضمنى لكل بنات جنسها اللواتى اقترف فى حقهن مظالمه. وهى نهاية لا تمل تكرار فضل شهرزاد على الملك، فقد كانت هى سبب توبته عن قتل بنات الناس، ولثناء الملك عليها هذه «الحرة النقية العفيفة التقية»، التى يدعو بالبركة لا لها وحدها وإنما «لأبيها وأمها، وأصلها وفرعها»، فدون شمول البركة والعفو يظل عمل شهرزاد استثنائيا، وهى التى أرادته شاملا لكل بنات جنسها، ولأصلها وفرعها، وهما بالمناسبة، ومن حيث البنية الإيديولوجية للنص، نسويان. ويعى النص نفسه دوره فى إصلاح الملك، ويحتفل به داخله، بل يبلور برهانه على هذا الدور فيه.

لذلك ،كان طبيعياً أن يقيم النص بأمر الملك الأفراح فى المدينة كلها لمدة ثلاثين يوما:

«لم يكلف أحدا من أهل المدينة شيئا من ماله بل جعل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك، فزينوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثلها، ودقت الطبول وزمرت المزمور ولعب سائر أرباب الملاعب وأجزل لهم الملك العطايا والمواهب وتصدق على الفقراء والمساكين وعم بإكرامه سائر رعيته وأهل مملكته»[١٧].

هذه الملاحظة ليست من نوع الحشو، ولكنها تلعب دورا أساسيا فى البرهان على دور القص فى إصلاح الملك. فلو اكتفى الملك فى تعبيره عن فرحه بالخلع التى خلعها على الوزراء والأمراء وأرباب الدولة لما كان للأمر دلالته، لأن الملوك جميعا يفعلون ذلك فى أفراحهم. ولكن النص يهتم بتفاصيل ما فعله للرعية، فلو لم يتعلم الملك العدل ورفع الظلم عن المدينة كلها، وإشراك الفقراء قبل الأغنياء فى أفراحها، لما اكتمل أثر درس النص له. هذا الدرس المركب هو ما تفصح عنه الوظيفة التشفيرية للنص، وهى الوظيفة التى تنطوى على جل وظائفه السابقة وتنأى به عن الأمثولات القصدية المقولبة، أو عن استخدام الحكم والمواعظ المباشرة كما هى الحال فى (البانتشاتانترا). وهى التى ترد القص كله فى النهاية إلى القصة الإطار التى بدأ بها فى نوع من تأكيد دائرية السرد، وتجسيد وحدته العضوية وتماسكه البنيوى، والبرهنة على فاعليته ودوره المغير فى الواقع وفى المتلقى على السواء.

(٤) أسئلة الرواية وتباين المنطلقات النصية:

بعد هذه المقدمة عن طبيعة البنية السردية وتماسكها وتعدد وظائفها، علينا تعرف ما فعله نجيب محفوظ بكل هذا الميراث السردى الناضج حينما قرر استخدامه فى روايته (ليالى ألف ليلة) [١٨]، ذلك لأن نجيب محفوظ فى هذه التجربة الروائية المهمة يحاور النص التراثى بقدر ما يحاور تجلياته الحديثة التى أنتجها الجيل السابق عليه خاصة، فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) إلهام عدد من الكتاب الرواد أعمالا إبداعية جديدة، من (أحلام شهرزاد) لطه حسين و(شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(القصر المسحور) لهما معا، وحتى بعض الاستلهامات الأخرى التى أنتجتها الأجيال اللاحقة لنجيب محفوظ من (عالم بلاخرائط) لجبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف،[١٩] و (حكاية تودد الجارية) و(إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملك الحيات) لبدر الديب[٢٠]، وحتى (عين المرآة) لليانه بدر[٢١] وغيرها من النصوص. وأى تناول لرواية نجيب محفوظ لابد أن يهتم بمدى تميز استلهامها عن بقية الاستلهامات السابقة عليها أو حتى المعاصرة لها أو اللاحقة لها. لكن هذا موضوع يستحق بحثا مستقلا، خاصة أن استلهامات (ألف ليلة وليلة) ليست قاصرة على الأدب العربى وحده، ولكنها تجاوزه إلى عدد من الآداب الإنسانية المختلفة [٢٢]. أما ما سنحاول الاقتراب منه فى هذا البحث، فهو علاقة رواية نجيب محفوظ المهمة تلك بالنص التراثى نفسه وجدل بنيتها الروائية مع بنيته السردية الناضجة دون غيرها من العلاقات الشائقة

الأخرى أو الأسئلة الكثيرة التي يطرحها هذا العمل الروائي المهم. وهذا هو السبب في حديثنا عن بعض العناصر الفاعلة في البنية السردية في (ألف ليلة وليلة)، لأن لهذا الحديث أكثر من صلة ببنية نص نجيب محفوظ السردية.

ومن البداية تطرح علينا هذه التجربة الروائية المتميزة التي خاضها نجيب محفوظ في (ليالي ألف ليلة) عددا كبيرا من الأسئلة. وأول الأسئلة هو: لماذا لجأ نجيب محفوظ إلى هذه البنية السردية التي يمتزج فيها الواقعي بالعجيب والخارق في عام ١٩٨٢ وبعد أن أخلص للكتابة الواقعية بشتى تياراتها لأكثر من أربعين عاما؟ وهو سؤال تتفرع عنه أسئلة كثيرة أخرى: ما علاقة هذا النص المختلف بنصوص نجيب محفوظ العديدة المؤتلفة؟ وما دور العجيب والخارق في العمل؟ ولماذا استخدم الخيالي في هذا العمل المغاير؟ وما الثوابت التي احتفظ بها فيه أو المتغيرات التي جلبها معه إلى عالم نجيب محفوظ الذي أصبحت له بعد نصف قرن من الإبداع ثوابته ورواسيه؟ أم أن النص الأم الذي استلهمه كان له جبروته العاتي فأزال معظم الثوابت المحفوظية منه؟ وما أهمية التناص مع (ألف ليلة وليلة) الذي يبدأ من العنوان ذاته ويشيع في ثنايا العمل كله؟ وكيف يمكن لنا تحديد آفاق الجدل بين النصين؟ وما الذي تضفيه هذه العلاقة على أفق التوقعات النصية من العمل، والتوجهات التأويلية له؟ ولماذا اختار عددا محددا من قصص (ألف ليلة وليلة) دون غيرها لاستخدامها في نصه؟ وما طبيعة التحويرات التي أجراها على القصص المختارة؟ وكيف يمكن للخارق والعجيب وغيرهما من عناصر مفارقة الواقع المشاركة في إرهاف علاقة النص بالواقع؟ وهل يمكن الانطلاق من الخيالي إذا ماكان النص يستهدف الواقعي؟ وكيف استطاع نجيب محفوظ أن يلم شتات القصص العديدة في لياليه، وأن يصنع منها عالما روائيا متكاملا يستطيع الصمود للمقارنة مع النص القصصي الأم في الثقافة العربية؟ وما العلاقة بين بنية العمل الروائي الجديد وبنية (ألف ليلة وليلة) التوليدية المفتوحة التي تتوالد فيها القصص وتتناسل إحداها من الأخرى بلا توقف؟

والواقع أن كل سؤال من هذه الأسئلة العديدة يحتاج إلى مقال كامل للإجابة عنه بشكل دقيق. ولا أحسب أنني بقادر في هذه الدراسة على استنفاد كل هذه الأسئلة، لكن إثارتها أمر يهم هذه الدراسة بقدر اهتمامها بطرح بعض إجاباتها على بعض هذه الأسئلة. وسوف تقدم الدراسة هذه الإجابات، لا من خلال الرد المباشر عن هذه الأسئلة واحدا عقب الآخر، وإنما من خلال الإجابات الضمنية التي يطرحها التحليل النقدي لرواية نجيب محفوظ. ومن البداية، يبدو لنا أن (ليالي ألف ليلة) تنطلق من الوعي بأن النص التراثي (ألف ليلة وليلة) قد قدم العالم من منظور المرأة/شهرزاد ومنحها السيطرة على سلطة النص/القص، وأن نجيب محفوظ يسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين نصه الجديد والنص التراثي القديم، فيمنح الرجل سلطة السيطرة على النص/القص من جديد، بعد أن فقدها يوم سلم نفسه للانفعال وترك العقل المتجسد في المرأة يسيطر عليه. فإذا كان القص مفتاح التحكم في العالم المسرود، وهو الأداة التي انتصرت بها إرادة شهرزاد على جبروت شهريار في الواقع/الإطار الذي دار فيه القص، فإن نجيب محفوظ يسعى إلى قلب هذا كله بأن يمنح الرجل سلطة القص حتى ينتصر من جديد على المرأة، ويتحكم في العالم الحقيقي والمسرود، لأن هذا التحكم هو شرط السيطرة العقلية لا القضيبية وحدها عليه.

(٥) الرؤية الأبوية وبنية الإطار المعكوسة:

وحتى نتعرف طبيعة هذا التغير المنطلقي الذي يضع رواية نجيب محفوظ في تعارض مبدئي مع (ألف ليلة وليلة) بالرغم من دينها النصي الكبير لها، لابد من تمحيص دور الإطار في الرواية بالمقارنة مع دوره في

النص الشهرزادى. تبدأ (ألف ليلة وليلة) بقصة «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان»، وهى القصة الإطار المروية بضمير الغائب المبنى للمجهول؛ حيث تبدأ بـ: «حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان»(٢٣) على عكس بقية الحكايات المروية على لسان شهرزاد التى تبدأ باللازمة النصية التقليدية: «بلغنى أيها الملك السعيد»(٢٤). وتعتمد هذه القصة على التناظر والتكرار فى بنائها، سواء كان هذا التكرار متعلقا بتكرار الحدث أو ازدواج الشخصيات. وتجعل لهذه القصة الإطار خمسة أبطال هم الملك شهريار، وشقيقه الملك شاه زمان، والعفريت، والوزير، وابنته شهرزاد. وتتعمد (ألف ليلة وليلة) فصل بدايات القصة الإطار عن قصص شهرزاد المروية على لسانها داخلها، من حيث منظور السرد وموقف الشخصيات. وفى هذه القصة الإطار لابد من تأكيد أن صدمة الملكين، شهريار وشاه زمان، فى زوجيهما تستحيل إلى نوع من الصدمات الوجودية المزلزلة. فقد تكررت القصة مع الشخصيتين المزدوجتين، شقيقين وملكين ومخدوعين، وتكرر الحدث، حدث خيانة الملكة لزوجها مع العبد الأسود، وحدث خيانة المرأة للملك وللعفريت، وتفضيلها العبد على الملك، والإنسى على الجنى. وتكررت المساواة بين الملك والعبد وبين الإنسان والعفريت. هذه التكرارات المتراكبة تستهدف لفت انتباه المتلقى، لأننا هنا لسنا بإزاء مجرد قصة من قصص الخيانة التقليدية التى يحل فيها العشيق محل الزوج أو يستولى على حقه المشروع، ولكننا بإزاء تقطيرها المطلق الذى تمتد فيه الخطوط إلى نهاياتها، ويتحول الإلغاء الرمزى للزوج إلى إجهاز رمزى على الإنسان الحر فيه كذلك، حيث لا يحل العشيق فى فراش الزوج، وإنما يحل العبد مكان الملك، ويفضّل عليه. فيدرك الملك مرتين، إذ يتكرر الحدث مع الملكين، أنه أقل من العبد، وتتبدد مع هذا الإدراك أهليته باعتباره ملكا، وقيمته بوصفه إنساناً حراً.

لذلك، ليس غريبا أن ينطلق الملك ضائعا فى الحالين وقد دوخته الصدمة و«طار عقله» كما يقول النص، لأنه استحال على صعيد دلالة الحدث الرمزية إلى كائن فاقد الأهلية والحرية. وفقدان الأهلية والحرية هذا هو الذى يبرر فى نظر القانون حق الزوج فى قتل العشيق تحت وقع الصدمة، ولكن ليس بعد الإفاقة من أثرها. لكن (ألف ليلة وليلة)، وهى نص لعبته الزمن، تريد إطالة أمد الصدمة من خلال ديمومة فعل القتل التى سيمارسها الملك بعدما ردت له قصة العفريت بعض عقله. فقد عاد إلى مملكته وقد استبد به الجنون، وأخذ يحاول بفعل القتل المستمر أن يسترد حريته ليوم كامل، ثم يفقدها فى المساء بعدما يزف إلى عذراء جديدة تفتح علاقته بها احتمالات مساواته بالعبد من جديد. فيقتلها فى الصباح رعبا من هذا الاحتمال واستردادا لحريته المفقودة التى لم يعد يساوى فيها قلامة عضو عبد. لكن هذه الدورة الانتحارية تخفق فى منح الملك حريته المفقودة، التى تكرس استراتيجيات القص فى النص ضياعها. ذلك لأنه إذا كان الملك شهريار وأخوه شاه زمان هما الشخصيتان الفاعلتان فى القصة الإطار، وهما المالكان مُصيريهما فيها، فإن شهرزاد هى التى تسيطر على منظور القص وتتحكم فى ترتيبه وإيقاع تدفقه فى بقية النص على مدى لياليه الألف، بينما يتحول الملك إلى مجرد مستمع سلبى تتوجه إليه شهرزاد بالحديث، ويقع عليه فعل القص، بعد أن كان هو صاحب فعل فض البكارة والقتل، ولا تطلب منه التدخل أو التعليق. لأنه هنا المفعول به، الذى يفض القص بكارته الانفعالية ويدخله فى معترك التجربة العقلية التى تستأصل شوكته وتنضجه معا. ويغيب أخوه كلية حتى يسقطه النص من حسابه، كأنه غير موجود.

أما شهرزاد، فهى الشخصية الفاعلة التى تطلع من إهاب هذه القصة الإطار لتسيطر على بقية النص كله، بما فى ذلك مهمة إنهاء القصة الإطار فى نهاية النص.

وهذا أمر متسق إلى أقصى حد مع منطلق النص الذى تتطوع فيه شهرزاد لقلب قواعد اللعبة، وتحويل الملك الفاعل الذى يفض كل ليلة بكارة امرأة، عله يسترد حريته التى أهدرتها المرأة حينما ساوته بالعبد، وأحلته فى سريره، بل وفضلت العبد عليه، إلى مستمع سلبى تتلاعب به شهرزاد بقصصها الساحرة وحكاياتها الترويضية الماهرة. وبناء هذا النص الافتتاحى «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان» للمجهول، وروايته بضمير الغائب، لايلغيان دور شهرزاد الضمنى فيه، باعتبارها وسيطا، بل على العكس يؤكدان لنا أنها هى التى اختارت طوعا القيام بالدور الذى تلعبه لتخليص أبيها الوزير من ورطته قائلة له:

«ياأبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه فقال لها بالله عليك لا تخاطرى بنفسك أبدا فقالت له لابد من ذلك فقال لها أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع»[٢٥].

وحكى لها قصة من خرافات الحيوان وأمثولاته المقولبة ليثنيها عن عزمها. وهى خرافة أقرب لقصص (البانتشاتانترا) منها إلى قصص (ألف ليلة وليلة)، لأنها قصة موعظة تعليمية فى المحل الأول. وليس غريبا أن تخفق هذه القصة فى ثنى شهرزاد عن عزمها، كأن النص يبرهن لنا فى ساحته على إخفاق المواعظ التعليمية والأمثولات القصدية المقولبة، ويضع هذه القصة البسيطة المباشرة فى مواجهة قصص شهرزاد غير المباشرة والمغايرة فى المنهج والمنطلق. ومن هنا، فإن استخدام المبنى للمجهول فى رواية القصة الإطار مقصود لأنه أفعل فى التأثير الفنى وأكثر ملاءمة للاستراتيجيات الشهرزادية التى لاتزعم فيها شهرزاد أنها تسيطر على الحكايات أو حتى أنها مصدرها، وتكتفى بإيهام الملك الغرير بأنها مجرد ناقلة لها، مؤكدة ذلك مرارا وتكرارا فى عبارة: «بلغنى أيها الملك السعيد» التى تفتح بها كل ليلة من الليالى وبدايات الحكايات.

وتبدأ رواية نجيب محفوظ باستهلال مناظر ولكنه معاكس للاستهلال الشهرزادى فى الموقف والمنطلق والاتجاه؛ حيث تبدأ الرواية بفصل معنون «شهريار» لا يتبنى فيه الكاتب أيا من استراتيجيات السرد الشهرزادى، وإنما يبدأه بنوع من السرد أقرب إلى بدايات رواياته الواقعية التى يتشح فيها الوصف بلمسة رومانسية، تحاول أن تجعل من تحولات الطبيعة ترديدا لما يجول فى نفس الشخصية:

«عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة، دعى الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهريار»[٢٦].

صحيح أن هذا السرد المحفوظى يستبقى المبنى للمجهول «دعى» الذى بدأت به حكاية شهريار فى (ألف ليلة وليلة)، بالرغم من أننا نعرف بعد هنيهة أن الداعى هو السلطان، وأن الفاعل ليس مجهولا، لكنه لا يستخدم المبنى للمجهول للتمييز بين منظورين قصصيين، كما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة)، والفصل بينهما. ومن هنا، فإن البناء للمجهول هنا أقل فاعلية، لأننا سرعان ما نعرف هوية الفاعل من ناحية، ولأنه لايقوم بدور تمويهى مشابه لذلك الذى ينهض به فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يعد التمويه جزءا أساسيا من الوظيفة التشفيرية كما أوضحنا.

وربما أمكن تعليل لجوء نص نجيب محفوظ إلى هذا البناء للمجهول بأنه محاولة واعية لتأسيس التناظر بين النصين، وللتمهيد معا لسيطرة منظور الرجل وإرادته على القص والنص والعالم. ويبدو أن هذا التعليل الذى يتلمس للنص العذر هو الأقرب إلى الترجيح، لأن الرواية تختار لبدايتها توقيت فجر الليلة الواحدة بعد الألف التى أنبأ

فيها شهريار وزيره دندان: «اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا»[٢٧]. لكننا نعرف من النص الأصلى لـ (ألف ليلة وليلة) أن المشيئة الشهرزادية هى التى سيطرت على كل شئ فى النص، وهى التى اختارت توقيت نهاية القصة الإطار وشكله، وهى التى أملت على شهريار أن يقول ما يقول بعدما استحال إلى لعبة سهلة بين يديها تحركها كيفما تشاء. غير أن رواية نجيب محفوظ تتعمد قلب موازين القوى الشهرزادية، فهى ليست غافلة عن ذلك الأمر كلية، ومن هنا فإنها لا تنهى هذا الجزء من استهلالها، أو بالأحرى إطارها ثلاثى التكون خماسى الشخصيات كالإطار الشهرزادى، قبل أن تؤكد لنا أن السلطان غارق فى بلبال العالم الذى فتحته أمامه شهرزاد، عاجز عن حل طلاسم الوجود. يتمتم فى حضور دندان كأنه يتحدث لنفسه: «الوجود أغمض ما فى الوجود»[٢٨]. وقد ألقت به حكايات شهرزاد فى بحر من التأملات الجديدة، والأفعال الجديدة التى يراجع فيها كل ماضيه. ويتغاضى النص عن حقيقة أن شهرزاد هى محرك هذه المراجعة ومصدرها، ويركز على تصوير شهريار باعتباره العنصر الفاعل فى مراجعة ماضيه ومحاولة رؤية العالم من منظور جديد وبعينين جديدتين.

فرواية نجيب محفوظ هى، بشكل من الأشكال، رواية هذه المراجعة الشهريارية للنص الشهرزادى، ومحاولة لإقصاء المرأة من مركز القص لإحلال الرجل مكانها. فإذا كان الرجل هو مركز العالم ومصدر السلطة فيه، فما معنى أن تحتل شهرزاد هذا المكان المحورى فى النص. ومن هنا، كان أول ما فعل الاستهلال، بعد تغيير علاقات التراتب المبدئية فى السرد والبداية بشهريار باعتباره مصدر الفعل ومركز القص والعالم معا، هو أن أفرد القسم الثانى من استهلاله لـ«شهرزاد» فى محاولة إعادة تقييم دورها وتحجيمها، والاعتراف بفضلها فى الوقت نفسه. فما أن يهنئ دندان ابنته بنجاتها من المصير الدامى حتى تعلل ذلك بأنه رحمة من الله، بما يعنى أنه ليس منّة من السلطان. وتذكره بأنها لم تنس العذارى البريئات اللواتى تطلب لهن الرحمة، وبأنها تعيسة مع السلطان: «ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم»[٢٩]. لكن الأب يعللها بأن السلطان يحبها، فترفض هذا الحب معلنة أن «الكبر والحب لايجتمعان فى قلب، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا ... كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم»[٣٠]. فهى لا تستطيع أن تغفر للسلطان جرائمه، لا الجرائم التى ارتكبها فى حق جنسها وحده، ولكن جرائمه الأخرى كذلك: «كم من عذراء قتل، كم من تقى ورع أهلك، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون»[٣١]. هذه الإشارة إلى امتلاء المملكة بالمنافقين، هى والإشارة الأخرى التى تتذرع فيها شهرزاد بالصبر وتعترف فيها بفضل أستاذها عليها: «أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر»[٣٢]، هما الإشارتان الأساسيتان فى هذا القسم من استهلال الرواية.

(٦) التوجه السياسى، والرجل مصدراً للمعرفة:

وتومئ أولى هاتين الإشارتين إلى البعد السياسى للعمل، بينما تعترف شهرزاد فى ثانيتهما بفضل الرجل عليها باعتباره مصدر معرفتها التى انهمر منها نبع قصصها. فرواية نجيب محفوظ تضع الرسالة الاجتماعية والسياسية فى مقابل الرسالة الفلسفية والميتافيزيقية التى ينطوى عليها النص الشهرزادى. ومن هنا، كان من الضرورى ، فى الرواية، تأكيد الفساد السياسى فى المملكة، وقتل الأتقياء الورعاء، واستشراء الفساد والمنافقين. بينما نجد أن النص الأصلى فى (ألف ليلة وليلة) يحرص على أن ينفى هذا البعد عن ساحته ويذكرنا بأن شهريار «حاكم عادل فى مملكته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح»[٣٣]، كما تقول لنا بداية القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). فالأزمة فى (ألف ليلة وليلة) ليست أزمة فساد سياسى، فقد حكم

شهريار مملكته بالعدل، وحقق لشعبه السعادة، ومع ذلك خانته زوجه. إنها أزمة من ذلك النوع الروحى الذى عانى منه إيفان فى (الأخوة كرامازوف)، عندما لم يتوصل إلى جواب مقنع لسؤاله المحير: لماذا يسمح الرب، وهو رؤوف رحيم، بمعاناة الأطفال الأبرياء وعذابهم؟ فلماذا يحكم على شهريار بالتعاسة والزوجة الخائنة، وهو الذى حكم بين الناس بالعدل عشرين سنة؟ لذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) نص عن فقدان اليقين، والعجز عن إدراك الحكمة العليا التى لايسعنا الإحاطة بمنطقها المعقد بقدر ما هو نص عن الطغيان غير المنطقى، والتعطش لدم العذارى، واليأس من النساء. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها مشغولة بالدرجة الأولى بالهم الاجتماعى والسياسى.

أما الإشارة الثانية، فإنها لاتقل فى مناقضتها للنص الشهرزادى ومعاكستها له عن الإشارة الأولى. فإذا كانت (ألف ليلة وليلة) تؤكد سعة معرفة شهرزاد وعلمها، فقد:

«قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك والمتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»[٣٤]،

فإن رواية نجيب محفوظ تحرص على إرجاع الفضل فى حكمة شهرزاد وعلمها إلى الشيخ الأكبر الذى تصر الرواية على تسجيل إجلال شهرزاد له قبل تقديمه لنا، وعلى نعته بـ«الشيخ الأكبر» على لسانها قبل أن نعرف أن اسمه الحقيقى هو «الشيخ عبدالله البلخى»، وأن الرواية تحاول أن تجعله مصدر المعرفة الدنيوية واللدنية ومستودع القيم الاجتماعية والروحية معا فى عالمها كله. ومن هنا، فإنها تفرد الجزء الثالث من استهلالها له وتعنونه باسمه «الشيخ»، وتقدم لنا فيه الشيخ وصفيه «الطبيب عبدالقادر المهينى» لتكتمل بهما شخصيات الاستهلال الخمس فى (ليالى ألف ليلة)، ولينوبا فى رواية نجيب محفوظ عن العفريت وشاه زمان فى القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). واستبدال العفريت وقصته مع المرأة ـ التى يحتفظ بها فى قمقم داخل صندوق عليه سبعة أقفال، والتى خانته برغم ذلك كله مع خمسمائة وسبعين رجلا تحتفظ بخواتمهم جميعا، وقد أضافت إليها خاتمى شهريار وشاه زمان ـ بالشيخ عبدالله البلخى فى رواية نجيب محفوظ، أمر له دلالاته التى يدعمها استبدال الطبيب عبدالقادر المهينى بشقيق الملك شاه زمان. فإذا كانت حادثة العفريت لها وظيفة مهمة فى النص الشهرزادى، فإن استبدالها له وظيفة مماثلة عند نجيب محفوظ. فحادثة العفريت هى التى أقنعت كلا من شهريار وأخيه بأن ما جرى لكليهما ليس حادثا عارضا أو استثنائيا، ولكنه أحد التجليات العامة لطبيعة المرأة الغادرة التى عانى منها أخوه، كما شاهدها هو نفسه فى عقر داره، وها هو العفريت الجبار لا يسلم منها. فالخيانة متأصلة فى دم المرأة، وهى إذا أرادت أمرا لم يغلبها عليه شئ كما قالت لهم امرأة العفريت نفسها وهى تنشد شعر بعضهم فى هذا الأمر، فى محاولة تأطيره فى النص، لأن هذه الأبيات الخمسة هى ثانى أبيات (ألف ليلة وليلة) التى تستخدم الشعر أو الأمثال للتأكيد ولتأطير معنى معين على مدار السرد، والتى كانت أبياتها الأولى وصفاً لجمال هذه المرأة الخارق:

لاتأمنن إلى النساء ... و لا تثق بعودهن
فرضاؤهن وسخطهن ... معلق بفروجهن
يبدين ودا كاذبا ... والغدر حشو ثيابهن
بحديث يوسف فاعتبر ... متحذرا من كيدهن
أو ما ترى إبليس أخرج آدما من أجلهن[٣٥].

وتأكيد خيانة المرأة وتحويله إلى أيقونة نصية من خلال صياغته شعرا هو السبب المباشر فى إطلاق شهريار الموت من قمقمه حتى يبقى قمقم شكوكه فى المرأة ومخاوفه منها مقفولا. وطالما ظل الموت خارج القمقم ظلت مخاوف الملك شهريار من خيانة المرأة داخل قمقمها لا تقلقه ولا تدفعه للضياع الذى عاناه بعدما اكتشف خيانة زوجه له، وانطلق مع أخيه فى الفيافى، بعد أن «طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو فيكون موتنا خير من حياتنا»[٣٦]. فتجربة شهريار وشاه زمان مع العفريت وامرأته الجميلة هى التى أعادته إلى مملكته بعد أن هجرها، وحسمت أمره بالنسبة إلى خيانة زوجه وجواريها. فقد عاد بعدها ليقطع أعناقهن، ويستن سنته الجديدة فى الزواج كل ليلة من عذراء وقتلها فى الصباح. ومن هنا، فإن للعفريت دورا أساسيا فى القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). وهو كالغراب الذى أرسله الله إلى قابيل بعد أن قتل أخاه ليكشف له عما ينبغى عليه فعله بأخيه المقتول. فلولا قصة العفريت لضاع الملك وضاع شهريار معه.

(٧) استبدالات الإطار ودلالاتها الفكرية:

واستبدال الشيخ عبدالله البلخى بالعفريت فى الإطار الاستهلالى أمر له دلالته القصوى فى رواية نجيب محفوظ. لأن العفريت الذى كان مصدر عودة الوعى الزائف إلى شهريار أصبح هنا الشيخ البلخى الذى هو مصدر وعى شهرزاد نفسها. وشهرزاد كما نعرف من النص الأم هى التى أعادت إلى شهريار وعيه الحقيقى بعدما منحه العفريت وعيا زائفا. وهى التى شفته من الوعى الزائف وأطاحت بقمقم مخاوفه النسائية إلى الأبد. وربط الوعى الحقيقى بالشيخ الصوفى هو جواب نجيب محفوظ على ربط الوعى الزائف بالعفريت فى النص الشهرزادى، وهو فى الوقت نفسه سبيله إلى إعادة التوازن الأبوى إلى العالم السردى، بعدما كانت المرأة هى مصدر الوعى الحقيقى فيه فى (ألف ليلة وليلة). ومن هنا، فإن صفى الشيخ البلخى ومريده عبدالقادر المهينى يؤكد أن:

«الحناجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأول ... لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهرزاد، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء»[٣٧].

فكلمات الشيخ البلخى هى مصدر الحكايات الشهرزادية كلها كما يقول المريد، لأننا نعرف من الرواية نفسها أن الشيخ لا يقول الحكايات ولا يستسيغها. لكن كلمات عبدالقادر المهينى ليست نوعا من المبالغات أو المجازات التى لا تؤخذ على عواهنها، لأن الشيخ لا ينفيها، وإن أعرض عنها فى نوع من التواضع الزائف وهو يقرع مريده تقريعا هينا: «يا صديقى لاعيب فيك إلا أنك تغالى فى تسليمك للعقل»[٣٨]، وهى عبارة يمكن تأويلها بأنها تؤكد كلمات المهينى أكثر مما تنفيها.

والغريب فى الأمر أن رواية نجيب محفوظ تربط الوعى الحق بقدر من التصوف والميتافيزيقا، بينما أقامت (ألف ليلة) وعيها على أسس معرفية وعقلية خالصة، تعتمد على قراءة شهرزاد ألف كتاب من «كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء». وتقيم معرفتها بذلك على أساس علمى خالص من الثقافة التاريخية الراسخة، ومن الإلمام الواسع بالأدب ونصوص الشعراء. وتكتسب هذه المعرفة صلابتها باعتبارها الأساس العقلى للوعى الصحيح من خلال مقابلة (ألف ليلة وليلة) بينها وبين معرفة شهريار الزائفة التى استقاها من تجربته مع الخرافة ومع امرأة العفريت التى أفضت بشهريار إلى الحل الدموى، بينما قادته المعرفة الشهرزادية فى نهاية القصة الإطار إلى التوبة والعدل. أما نجيب محفوظ، فقد جعل مصدر معرفة شيخه بعيدا كل البعد

عن المعرفة العلمية، معرضا عنها، غارقا فى غيبوبته الصوفية التى لاتقيم للعقل كبير وزن، بل يلوم صديقه المهينى لإفراطه فى الاعتماد على العقل فى نظره، ثم يؤكد نزعته الروحية الخالصة عندما يجئ رد الشيخ البلخى على مقولات صفيه ومريده «رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة»(٣٩). والرواية لا تطرح الشيخ البلخى باعتباره مصدرا للمعرفة الصوفية التى تعد لديها جانبا من جوانب المعرفة، ولكنها تقدمه باعتباره تجسيداً كليا للمعرفة الروحية منها والدنيوية، وباعتباره القطب/العلم الذى يدور حوله العالم، وأن شهرزاد ليست إلا مجرد تلميذة من تلاميذه المتعددين.

ولا تقل عملية الاستبدال الأخرى فى رواية نجيب محفوظ أهمية عن تلك العملية الأولى، لأن استبدال عبدالقادر المهينى بشاه زمان يضع المريد مقابل الأخ الذى كشف لشهريار الحقيقة حول مايدور فى قصره. والمريد هو الذى يكشف للقارئ الحقيقة حول وضع شهرزاد ومصدر قوتها ومعارفها، مما يحيلها من دور الفاعل إلى دور الوسيط. لأنه إذا كان النص الشهرزادى يقيم علاقة تناظر بين محنة شاه زمان فى زوجه ومحنة شهريار الذى اكتشف هو الآخر أن زوجه تخونه، فإن لهذا التناظر أكثر من وظيفة فى النص، أولاها أنه يوسع أفق ظاهرة خيانة المرأة ويبرر داخليا موقف الملك منها، وثانيتهما أنه يجعل حالة شهريار نموذجا لظاهرة أوسع أكثر من كونها مجرد استثناء فردى. ومن هنا، فإن شفاء شهريار من مخاوفه وأوهامه الثابتة حول المرأة ينطوى فى النص الشهرزادى على برء أخيه كذلك، بل على إعادة الاعتبار للمرأة التى أراد شهريار إلغاءها بالموت الدورى بسبب أخطاء بعض بنات جنسها. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها تقيم هى الأخرى علاقة تناظر بين عبدالقادر المهينى و الكاتب الذى يعبر المهينى عن صوته فى النص، ويعد تجليا من تجلياته.

وتتأكد لنا طبيعة هذا التناظر إذا ما عرفنا أن المهينى، كما يقول عن نفسه، ليس طبيبًا عاديا، ولكنه طبيب مهموم بأمور الدنيا والمجتمع أكثر من اهتمامه بأمراض البشر وأنواع الأدوية والعقاقير: «إنى طبيب، وما يصلح الدنيا هو ما يهمنى»(٤٠). ولذلك، فإنه يعبر عن موقف النص الروائى الإيديولوجى عندما ينوب عن ضمير الرواية الجمعى فى سؤاله الشيخ البلخى «على السلولى حاكم حينا، كيف تنقذ الحى من فساده»(٤١)، ويكرر هذا الموقف فى الجزء الباقى من الاستهلال عندما يوسع أفق هذا المطلب الشعبى، ويعلق على ما يدور فى واقع المدينة التى سيكون فضاؤها مدار الحكايات القادمة كلها عندما يصرح لشيخه:

«أما أنا فحزين ياصديقى العزيز. كلما تذكرت الأتقياء الذين استشهدوا لقول الحق، واحتجاجا على سفك الدماء ونهب الأموال ازددت حزنا ... استشهد الشرفاء الأتقياء. أسفى عليك يا مدينتى التى لا يتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يا مولاى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟!»(٤٢).

كأنه بهذا وقد توحد صوته بصوت المؤلف يجيب على سؤال أساسى من أسئلة النص؛ وهو السؤال الذى يبحث عن مبررات لجوء نجيب محفوظ إلى هذا الشكل السردى، وفى هذا التوقيت الزمنى بالذات، وبعد ما يقرب من نصف قرن على انتهاج الكاتب للكتابة الواقعية. عله يجيب بالفن الروائى على سؤال المهينى/صوت الكاتب لشيخه: « لم يا مولاى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟!» كأنه يزود الكتابة السردية، التى تبدو على السطح إعادة لكتابة النص الخيالى القديم، ببعدها المعاصر؛ حيث تصبح فى كلمات المهينى وثيقة الصلة بمنهج الكاتب الواقعى الذى لايزال مخلصا له، وهو يستخدم استراتيجيات النص التراثى الكبير ويجول بنا فى عالمه الساحر العجيب.

(٨) تجذير الخيال الشهرزادي في عالم الحارة:

مع افتتاح النص بعد هذا الاستهلال ثلاثي البنية خماسي الشخصيات، الذي يبلور فيه نجيب محفوظ إطاره الموازي والمعاكس للقصة الإطار في (ألف ليلة وليلة) بـ«مقهى الأمراء» وما يدور فيها من سمر شعبي، نكتشف أن نجيب محفوظ قد عاد في هذا العمل الروائي المهم إلى عالم الحارة الشعبية الذي برع في التعبير عنه في أعمال كثيرة سابقة (٤٣)، والذي تتلاءم شخصياته مع رؤية نجيب محفوظ الروائية والفكرية العميقة للعالم. ويوشك المقهى الذي يفرد له نجيب محفوظ قسما قصيرا خاصا به أن يكون نوعا من التذييل الملحق بأقسام الاستهلال الثلاثة المتعلقة بالقصة الإطار، أو نوعا من التمهيد الاستهلالي لعالم الحكايات التالية نتعرف فيه سياقها المكاني، ونربط فيه المكان بالزمن الذي نتعرفه فيه. لأن القسم القصير المعنون «مقهى الأمراء» ليس جزءا من بنية القصة الإطار، ولا هو جزء من حكايات الرواية الاثنتي عشرة المروية داخله، ولكنه كالقصر الشهرياري الذي جعلته (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ معا فضاء القصة الإطار، هو فضاء الحكايات الجديدة التي تقصها الرواية وتستلهمها من النص التراثي الأم. ففي المقهى نقرأ بعض ملامح فضاء الواقع الذي تتوجه إليه الرواية بحكاياتها، ونلمس فيه بعض عناصر آليات العلاقة المعقدة بين القصر والمقهى. وفيه نتعرف أيضا ردود الفعل الشعبية المختلفة للحدث الكبير، وهو حدث اكتمال (ألف ليلة وليلة) وإعلان السلطان توبته عن قتل العذارى، وإغداق بركته على شهرزاد، والإعراب عن فرحته بها. فقد:

«أفاقوا ليلتهم من خوف متسلط، واطمأن كل أب لعذراء جميلة فوعده النوم بأحلام تخلو من الأشباح المخيفة، وترددت أصوات:

- الفاتحة على أرواح الضحايا
- من العذارى والرجال الأتقياء،
- وداعا للدموع،
- الحمد والشكر لله رب العالمين،
- وطول العمر لدرة النساء شهرزاد.
- شكرا للحكايات الجميلة»(٤٤).

وهي أصوات تعكس كلماتها العديدة المتداخلة التي يكمل بعضها بعضا، كأصوات الجوقة، طبيعة السياق الذي ستبدأ فيه حكايات الرواية الجديدة. وهي حكايات تدين بعالمها الشائق الذي يمتزج فيه الخيالي بالواقعي، وعالم العفاريت بعالم البشر، للنص الشهرزادي، وإن توجهت إلى قارئ مغاير لقارئه، واستهدفت أن تحقق فعاليتها في الحاضر الذي صدرت عنه الرواية وسعت إلى التأثير فيه. وإذا كانت هذه الحكايات الجديدة تقيم علاقاتها التناصية الخصبة مع النص الشهرزادي، فإنها قلبت فاعلية عناصر الإطار في النص على مدار حكاياتها، وأحالت ليالي شهرزاد القديمة إلى ليالي شهريار التي تقوم فيها شهرزاد بدور المعقب المتشكك في مدى استيعاب شهريار دروسها، ومدى انصلاح حاله بعد تجربة تثقيفه وانطلاقه في العالم للتكفير عن خطاياه القديمة، وهذا المزج المستمر بين قصة القصص، أو ما تسميه باربرا جونسون،(٤٥) «قصة الإبلاغ the story of the telling»؛ أي القصة الإطار التي تقدم لنا دوافع القص وسياقه، وبين قص القصص نفسها the telling of the stories ، أحد الفروق المهمة بين (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ. لأن تدخل شهرزاد بالتعليق على القصص في الرواية ينبه القارئ باستمرار، أو بالأحرى يشككه باستمرار في مدى استيعاب شهريار لدرس (ألف ليلة وليلة) قبل انطلاقه لخوض غمار تجربته الجديدة الخاصة في (ليالي ألف ليلة). ولأن هذا الأمر من الأمور المهمة في الرواية، كان من الضروري لها المزج بين الوظيفتين المنفصلتين في النص الشهرزادي الأصلي.

وهذا المزج بين الوظيفتين هو الذي يمكن الرواية من تذكير القارئ بين الفينة والأخرى بأن شهريار لايزال

يتردد في مقام الحيرة بين التوبة والعودة إلى سيرته الأولى، ويذكره بالتالي بالعلاقة الجدلية المستمرة بين القص والدافع الجديد منه، لأنه يتيح له أن يرى بعض آليات هذه العلاقة وهي تتخلق أو تمارس بعض فعالياتها. فها هي شهرزاد تقول لأختها دنيازاد بعد حكايتها مع نور الدين:

«إن عرف السلطان حكايتك استيقظت من جديد شكوكه وارتد إلى سوء الظن بجنسنا، وربما أرسل بي إلى الجلاد ورجع إلى سيرته الأولى»(٤٦).

وها هو شهرزاد نفسه يؤكد شكوكها فيقول في حوار معها: «الحق أنني في حركة دائبة لا تتوقف، ولا يهدأ معها القلب، يتنازعني بياض النهار وظلام الليل» (٤٧)، وإن كانت شهرزاد تعلل النفس بـ«أن هذا الرجل لم يكن يشغله إلا ضرب الأعناق، ومازال شيطانه ذا سطوة لا يستهان بها، ولكنه لم يعد يستأثر به»(٤٨)، لكنها تعود من جديد إلى شكوكها: «إني خائفة على دنيازاد وعلى نفسي أيضا. لا أمان للسفاك، إن شر ما يبتلى به إنسان أن يتوهم أنه إله ... مازال في نظري لغزا غامضا لا أمان له»(٤٩)، ثم يؤكد لنا النص نفسه بعد ذلك: «ومازال السلطان متأرجحا بين الهدى والضلال فلا تؤمن غضبته»(٥٠)، كل هذه الإشارات المبثوثة في ثنايا النص تذكر القارئ باستمرار بأن السلطان مازال يتأرجح بين قطبين هما قطبا العمل كله: الخير المطلق الذي تشف فيه الروح حتى تهيم مع المتصوفة في مقام الحب، والشر المطلق الذي يناديه فيه الماضي إلى الظلم وسفك الدماء وقتل أصحاب الرأي والارتداد إلى مقام الهلاك.

لكن الفصل بين الوظيفتين المتغايرتين لدوافع القص وللقص نفسه ليس الاستجابة النصية الإيجابية الوحيدة لتغيير آليات البنية السردية في الرواية؛ لأنه إذا كان الانقلاب في طبيعة الإطار وبنيته المعكوسة في الرواية يشكل تراجعا فنيا وفكريا وإيديولوجيا عن الإطار الشهرزادي الخصيب، فإن هذا الانقلاب في الأدوار أضفى على البنية السردية للرواية بعدا فلسفيا ووجوديا ساهم على صعيد آخر في إثراء عالمها وإحكام العلاقة بين الإطار والقصص المروية فيه. ذلك لأن نجيب محفوظ وقد قلب منطلق القص الشهرزادي، وجعل الرجل راويا وغلب منظوره، خلق في روايته من خلال الحكايات عالما يعد هو الآخر مقلوب العالم الشهرزادي حيث لا يتمحور القص حول عنصري الزمن والموت كما كان الحال في النص الشهرزادي، وإنما حول محاور العبث والعدل والبحث عن اليقين. ومن هنا، كان من الطبيعي أن تترك الحكايات مخدع شهرزاد في القصر الملكي لتنطلق من بين العامة في «مقهى الأمراء»، وتتخلق من وسط صراعات عالم الرعية وتبلور همومهم السياسية والاجتماعية باعتباره الإطار الذي تدور عليه الرحلة، وتستهدف التأثير فيه في الوقت نفسه.

على هذا الصعيد الجديد، استطاعت (ليالي ألف ليلة) أن تبلور إضافتها الروائية المتميزة التي تجعلها علامة فارقة في مسيرة الرواية العربية وفي عالم نجيب محفوظ الروائي معا. لأنها استطاعت استبطان عالم (ألف ليلة وليلة) المعقد سرديا وبنائيا، واستيعاب بنيته العنقودية أو الفسيفسائية للعالم السردي الذي تتجاور فيه الحكايات لتصنع لوحتها الفسيفسائية العريضة؛ حيث تستوعب كل حكاية في ثناياها بذور الحكاية الجديدة، وتنبثق الحكايات كل منها من رحم الحكايات الأخرى، في عملية توالدية لاتنتهي، تتشابك فيها الحكايات وتتضافر لتصوغ لنا عالما ساحرا يشبه عالمنا الواقعي، ويدير جدله الخلاق معه، ولكنه يتمتع باستقلاليته النسبية عنه، ويحقق وحدته من خلال تعدديته. وقد استطاع النص أن يبث بذور الحكايات القادمة في حكايته الأولى بمهارة فائقة، وأن يقدم جل شخصياته الإنسانية الأساسية في مشهد «مقهى الأمراء» البانورامي الافتتاحي؛ هذا المشهد

الذى حرص كذلك على بلورة الاستقطاب الاجتماعى فى المدينة وهو يقدم شخصيات المقهى الذى استحال إلى المعادل المكانى لفضاء المدينة الزاخر؛ حيث:

«تشهد لياليه كثيرين من السادة من أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل، وحمدان طنيشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن، وجليل البزاز ونور الدين وشملول الأحدب. كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقا ومعروف الإسكافى. غلب المرح على الجميع فى تلك الساعة السعيدة. وسرعان ما انضم الطبيب عبدالقادر المهينى إلى مجلس يضم إبراهيم العطار وكرم الأصيل صاحب الملايين وسحلول تاجر المزادات والتحف»(٥١).

ويوازى التراتب الاجتماعى الذى بلورته هذه الجملة الافتتاحية الترتيب الزمنى فى تعاقب الأحداث داخل النص؛ حيث يبدأ الرواية بحكاية صنعان الجمالى الذى كان أول من ذكر فى سلسلة أسماء شخصيات الحى التى تتردد على «مقهى الأمراء»، كما ستجىء «حكاية معروف الإسكافى» الذى كانت حكايته آخر حكايات (ألف ليلة وليلة) قرب نهاية الرواية التى ستنتهى بعدها بحكاية السندباد ثم بإغلاق القصة الإطار فى حكاية سمتها فى نهاية السرد «البكاءون»، تعرفنا فيها ما جرى لشهريار فى النهاية بعد تجربته مع هذه الدورة الثانية من الحكايات التى عاشها بنفسه، ولم تروها عليه شهرزاد. فعالم الحكايات عند نجيب محفوظ أكثر سيمترية منه عند شهرزاد، كما أن العلاقة بين الحكايات فى الرواية أكثر مباشرة منها فى (ألف ليلة وليلة)؛ فنجيب محفوظ يحرص على علاقات النسب التوالدية بين حكاياته، كأنه يؤسس «جنيولوجيا» الحكاية داخل النص بمنطق عقلى صارم. وتنكشف سيمترية الحكايات فى الرواية كلما أوغلنا فى القص، وتعرفنا آليات الترابط بين حكاياته. لأن الرواية تؤسس منذ حكايتها الأولى بنية للعالم تعتمد على التوازى بين الخير والشر من ناحية، وبين عالم البشر وعالم العفاريت من ناحية أخرى. لذلك، كان منطقيا أن تبدأ الحكايات بحكاية صنعان الجمالى مع العفريت قمقام، ثم تعقبها حكاية «جمصة البلطى» مع العفريت سنجام، لتنسج بعدها الحكايات شبكتها الضافية من الثنائيات المتعارضة التى تحكم منطق القص ومنطق العالم على السواء. ففى مقابل قمقام وسنجام، وهما من العفاريت المولعة بالعدل والخير، يخلق النص سخربوط وزرمباحة من العفاريت المكرسة للفسق والشر. فأحد عناصر البناء الروائى المهمة والفاعلة فى (ليالى ألف ليلة) هى إدخال الخيالى فى الواقعى ومزج عالم البشر بعالم العفاريت منذ حكايتها الأولى؛ هذا المزج الذى تنداح فيه إرادة العفاريت فى إرادة البشر، أو يكتشف البشر الخاملون العفاريت الثاوية تحت جلودهم باكتشافهم قدراتهم التى تجترح المعجزات، هو أداة النص لاكتشاف العالم وللاستقلال عنه فى الوقت نفسه.

(٩) وظائف الفانتازيا ومنطق المحاكاة:

قبل الحديث عن سيمترية البنية فى (ليالى ألف ليلة)، علينا أن نتعرف أولا وظيفة الفانتازيا فى نص يركز على البعدين الاجتماعى والسياسى، ويعتمد على منطق المحاكاة الواقعية فى بلورته لهما. ومن البداية، لابد من الاحتفال بإعادة الخيال إلى ساحة السرد فى رواية نجيب محفوظ تلك، بعدما سيطرت عليه أساليب المحاكاة فى القص وتقنياتها لأمد طويل. فالكتاب العرب المحدثون لا يختلفون كثيرا فى هذا المجال عن فلاسفة الإغريق الذين خلصوا الوعى النقدى من الخيال عندما أسسوا رؤيتهم السلبية منذ أفلاطون وأرسطو لكل تراثهم الأسطورى، وهى رؤية استحالت بالتدريج، عبر تحولات الثقافة الغربية نفسها، إلى نوع من العداء الأصيل

للخيال وللعناصر الفانتازية فى الأدب. فقد ربط أفلاطون وأرسطو بين الأدب والواقع، وطرحا المحاكاة باعتبارها حجر الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين الأدب والعالم. صحيح أن أرسطو اعترف ببعض الدور لعناصر الخيال، وحتى بضرورتها أحيانا لحل الأزمة المستعصية فى بعض الحبكات عبر تدخل الآلهة deus ex machin، ولكنه لم يحبذها واعتبرها من قبيل «أبغض الحلال» الذى يستحسن تجنبه، وأقام نظريته على احترام منطق المحاكاة ذاته، لأن المستحيل المحتمل أكثر إقناعا عنده من الواقعى غير المحتمل الحدوث.

وقد أدى هذا الطرح الذى حكم الفكر النقدى الغربى قرونا عدة، وتسلل منه إلى الفكر النقدى العربى فى العصر الحديث، إلى التركيز على جوانب المحاكاة فى الأدب على حساب العناصر الأخرى فيه، وإلى بلورة مجموعة من الرؤى المعيارية والتراتبية التى تحكم التذوق الأدبى وتنظم أطروحات القيمة فيه وفقا لأولويات هذا الطرح. وساهم هذا التركيز كذلك فى توجيه نظر المبدعين أنفسهم إلى الاهتمام بالأدب القائم على المحاكاة، وتهميش الأدب الفانتازى أو الخيالى. وبالرغم من عداء الثقافة الرسمية للأدب الخيالى أو الفانتازى، أو العجائبى كما يسميه إخواننا المغاربة، واصل هذا الأدب الوجود والازدهار باعتباره نوعا من الأدب المقصى عن دائرة الأدب، أو الأدب الشانوى subliterature. وها هى النظرية الأدبية الحديثة ترد له اعتباره فى السنوات الأخيرة (٥٢)، وتكشف عن عمق توجهه الذى جنبه الوقوع فى الهاوية التى سقط فيها الأدب الرسمى من البداية. حينما توهم ـ هذا الأدب الرسمى ـ أنه يستطيع محاكاة الواقع ومضاهاته، وحينما واصل السعى طيلة قرون عدة لينفى عن نفسه الاتهامات الأفلاطونية المتعلقة بدونية محاكاته، ويؤكد وثاقة علاقته ـ بل حتى تبعيته ـ للعالم الخارجى بدلا من انفصاله عنه واستقلاليته. لأن آباء النقد الغربى أنفسهم هم الذين صاغوا الافتراض الذى استحال بعد ذلك إلى بديهية طاغية بأن العلاقة بين الأدب والعالم الخارجى تنهض على التمثيل والمحاكاة.

لكن النظرية النقدية الحديثة سرعان ما أثبتت أن النصوص لا تستطيع «كتابة» الواقع، وأنها ليست إلا مجرد رسم أو رقش على صفحته أو كتابه على الواقع، كما برهنت على خطل الكثير من الافتراضات التى تنطوى عليها نظرية المحاكاة. ويؤكد آلان روب جرييه فى هذا المجال، وهو أحد أبرز الكتاب المعاصرين الذين أسرفوا فى التمثيل والمحاكاة الميكروسكوبية للتفاصيل الواقعية حتى أجهز على نظرية التمثيل أو الانعكاس ذاتها، أنه:

«مع أن وصف الأشياء انطلق فى الماضى من الزعم بأنه قادر على إعادة إنتاج الواقع المسبق أو المعطى، فإنه يبدو الآن أنه يدمره، كأن نية التعامل مع الأشياء تستهدف طلسمة ملامحها وجعلها عصية على الفهم»(٥٣).

وهذا يعنى أن المحاكاة قد بلغت مرحلة هزيمة نفسها بنفسها، أو أن فرط الإخلاص لمنطقها أدى إلى الإجهاز على الغاية منها. وقد ساهم الشعور بهذا المأزق فى رد الاعتبار للخيالى من جديد، وفى التنبه لقدرته على المساهمة فى إرهاف فهمنا للعالم وإضاءة جوانب كثيرة منه لم تتمكن منطلقات المحاكاة ومدارسها المختلفة من إضاءتها بقدر كاف. ومن البداية حرص رد الاعتبار هذا على تجنب الوقوع فى استقطابات الوضع القديم الذى انطلق من تصور ينهض على التعارض بين نوعين مختلفين من الأدب: أدب المحاكاة الواقعى وأدب الخيال والخوارق التوهيمى، وطرح مفهوم «المتصل continuum» أو السلسلة متصلة الخلقات أو الخط البيانى الواصل والفاصل معا بين طرفين متباينين ومتغايرين فى آن. على هذا الخط المتصل الممتد بين الواقع الصرف والخيال

الجامح يقع العمل الأدبى، ولا يمكن، إلا فيما ندر، أن يقع على أى من نقطتى النهاية فى الخط.

فالحديث عن أدب خيالى فانتازى صرف مبتوت الصلة بالواقع أمر لايقل غرابة عن الحديث عن أدب واقعى محض لا أثر فيه لثمرات الخيال. ففى كل أدب واقعى درجة من درجات التوهيم أو التخييل، وفى كل أدب مبتكر خيالى جامح لمسة من لمسات الواقع وطيف من أطيافه:

«فالتفكير الخاطئ الذى يتصور أن الفانتازى ظاهرة نقية تتصل بقسط محدود من الأدب يصبح جليا حينما ننظر إلى السبل المختلفة التى يدلف منها الخيالى أو الفانتازى إلى الصورة عبر السياقات المختلفة التى تحيط بالعمل الأدبى»(٥٤).

لذلك، فإن تحديد هوية هذا الأدب أو العنصر الخيالى فى هذا المتصل continuum الأدبى يعتمد على طبيعة السياقات المختلفة التى يدخلها أى ناقد إلى مجال الدرس وهو يصوغ تعريفه له. فهناك من يرى أن الأدب الفانتازى هو الذى يتعامل مع الاضطرابات فى السياق، واستقلالية الجزئى بحركية الكلى وآلياته، ومع اللامرئى وما يتصل بتغير المنطق السببى فى المكان والزمن (٥٥)؛ وهناك من يعرفه بأنه نقيض التعريف الأرسطى للفن، أى المبالغة فى انتهاك ما نقبله بشكل عام على أنه المحتمل(٥٦) ؛ وهناك من يربطه بأى انتهاك جذرى للقواعد الأساسية التى يتبلور وفقا لها منظور العمل القصصى ومنطلقه، وإن كان من الضرورى أن تدرك الشخصيات ذاتها هذا الانتهاك وأن تقر أثره على قواعد المنظور(٥٧). أما تودوروف، فإنه يربط الفانتازى بالتردد بين عالمى التوهيم وعالم الواقع، ويرى أن أمد هذا التردد وفقدان اليقين هو زمن الفانتازى. ويفرق فى هذا المجال بين نوعين من تصور الفانتازى؛ يتعلق أولهما بتأرجح القارئ بين تصديق ما يقرأه واستنكاره، بينما يتصل الثانى بحيرة الشخصية القصصية نفسها إزاء التجربة التى تخوضها داخل النص(٥٨).

ويتحقق الفانتازى بتعريف تودوروف هذا ، وبنوعيه المختلفين ، فى رواية نجيب محفوظ، ولكن بشكل جديد يناظر تصور تودوروف للفانتازى ويناقضه فى آن؛ حيث يستغرق فيها أمد الحدث الفانتازى زمن اللايقين وعدم التأكد. وهو زمن الرواية النفسى المقيم، لأنه هو زمن شهريار الباحث طوال الرواية التى تستغرق أحداثها أكثر من عشر سنوات عن هذا اليقين المراوغ الذى يرود سعى الإنسان فى العصر الحديث، لا سعى شهريار وحده. لكن أمد التردد إزاء الفانتازى فى النص قصير لسببين، أولهما: أننا سرعان ما نبارح هذا التردد إلى واحد من اليقينين المحتملين: إما أنه جزء من الواقعى واستراتيجية من استراتيجيات التعبير عنه فى عالم شعبى يؤمن فيه البشر بوجود العفاريت إيمانهم بوجود الكثير من الظواهر العلمية والواقعية، وتضع الرواية فيه عينها على الدلالات الاجتماعية والسياسية لأحداثها، وإما أنه نوع من التوهيم أو أضغاث أحلام لا أساس لها من الصحة. وثانيهما: أننا سرعان ما نرد هذا العنصر الفانتازى إلى تناص الرواية مع (ألف ليلة وليلة)، لأن وجود (ألف ليلة وليلة) ورسوخها فى التراث الأدبى العربى يخرج أى محاكاة معاصرة لها من دائرة الأدب الفانتازى، لأنها أحالت الكثير من ملامح الفانتازيا إلى مواضعات مستقرة فى تقاليد السرد العربية. فشروط الفانتازى الثلاثة التى يطلبها تودوروف غير متوفرة فى رواية (ليالى ألف ليلة) بسبب وجود النص الأم (ألف ليلة وليلة) وفاعليته فى الثقافة العربية.

فهذه الشروط الثلاثة هى: أولا أن يجبر النص القارئ على أن يعتبر عالم الشخصيات الفانتازية كالعالم الذى يعيش فيه البشر وأن يتردد بين التأويل الطبيعى والتعليل الخارق لما يقع من أحداث فيه. وثانيها أن هذا التردد يمكن أيضا أن تعيشه الشخصيات فى نوع من تحويل

دور القارئ وتردده إلى الشخصيات نفسها، وتحويل موضوع التردد نفسه أثناء تقديمه إلى أحد موضوعات النص نفسه. وفي حالة القراءة الساذجة، فإن القارئ الفعلي سرعان ما يتوحد مع الشخصية. وثالثها أن يتبنى القارئ موقفا معينا تجاه النص، وأن يرفض التأويلين الأمثولي والشعرى له. وهذه الشروط الثلاثة ليس لها قيمة متساوية، لأن أولها وثالثها يبلوران الفانتازيا، أما الثانى فيمكن الإغضاء عنه في بعض الحالات، وإن كانت الشروط الثلاثة جميعها تتحقق في معظم النصوص الفانتازية. ويحيلنا الشرط الأول إلى البعد اللفظى للنص، وبشكل محدد إلى ما يدعى بالرؤية التى يستحيل فيها الفانتازى إلى حالة محددة مما يطلق عليه اسم الرؤية الملتبسة أو الإبهامية ambiguous vision. أما الشرط الثانى، فإنه أكثر تعقيدا لأنه يتصل من ناحية بالبعد السياقى syntactical aspect لعملية الكتابة، من حيث إنه ينطوى على وجود بعض الوحدات الشكلية التى تناظر تقدير الشخصيات للأحداث في السرد، التى يمكن أن ندعوها بوحدات «رد الفعل reaction» في مقابل الحدث أو «الفعل action» الذى يصاغ من خلاله العالم السردى، ويشير من ناحية أخرى إلى البعد الدلالى أو المعنوى semantic aspect ؛ حيث يتعلق ببلورة الموضوع أى بتصور إحالاته المختلفة. أما الشرط الثالث فله طبيعة عامة تتجاوز التقسيم إلى أبعاد، لأنه يتعلق هنا بالاختيار بين صيغ مختلفة ومستويات عدة من القراءة (٥٩).

وتتأثر هذه الشروط جميعها بوجود (ألف ليلة وليلة) ورسوخ مواضعاتها في وجدان القارئ العربى، وبعلاقة الرواية التناصية الواضحة بهذا النص التراثى المتغلغل في وعى القارئ والفاعل في عملية تلقيه للنص. كما تتأثر كذلك بمحاولة نجيب محفوظ الواعية في هذه الرواية إحلال نصه الجديد محل النص الأم، وإثبات وجوده بالمعنى الذى يبلوره هارولد بلوم في نظريته الأوديبية لعلاقات النصوص الأدبية التى يسعى فيها النص الجديد إلى استيعاب النص القديم داخله والإجهاز عليه في الوقت نفسه(٦٠) ؛ حيث تؤدى فاعلية هذه الجدلية المستمرة بين النصين إلى عدم تحقق الشرط الأول في الرواية بسبب انعدام حالة التردد تلك، أو قصر أمدها إلى حد أنه بالإمكان الإغضاء عنه. كما تلغى الشرط الثانى لأن شخصيات الرواية لا تتردد إزاء العناصر الفانتازية فيها، بل تعتنقها بيقين يحيلها إلى مفردات في الواقع العيانى نفسه، ويجعلها جزءا من السياق ومن المعنى المتولد فيه. بينما تغير من طبيعة الشرط الثالث لأن وثاقة العلاقة بين عالم الرواية وعالم (ألف ليلة وليلة) الذى يشكل جزءا أساسيا من مخزون خبرة القارئ الأدبية، تحكم استجابات القارئ للعمل وترهف قدرته على تأويل العناصر الفانتازية ضمن السياق الاجتماعى والإحالات السياسية التى تستهدف الرواية إثارتها لديه.

ومع ذلك ، يظل للعناصر الفانتازية في الرواية دور مهم في (ليالى ألف ليلة) ، أو بالأحرى تظل لها عدة أدوار. أولها هو الربط بين الجانبين المتناقضين في العمل في نوع من الوحدة المستحيلة بين الأضداد، لأن الرواية تسعى إلى الجمع بين الموضوع الفلسفى الذى يلح على نجيب محفوظ في عدد من أعماله ويتناول فيه وضع الإنسان في العالم وبحثه المستمر عن نوع من اليقين أو الخلاص الصوفى، والموضوع السياسى الاجتماعى الذى سيطر على عدد كبير من نصوص نجيب محفوظ السابقة وانشغل بقضايا العدل ونزاهة الحكم وحرية المواطن. وثانيهما التعبير عن المسكوت عنه، وعن المقموع السياسى خاصة، لأن الفانتازى يساهم في خلق ما تسميه روزمارى جاكسون:

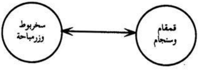
«أدب الرغبة، الذى يمكن معايشته كغياب أو فقدان ... إذ يستخدم في تعبيره عن الرغبة طريقتين ـ حسب المعانى المختلفة لكلمة التعبير ـ هما الإخبار عن الرغبة والبرهنة

عليها وإظهارها، أو التخلص منها حينما تكون هذه الرغبة عنصرا معوقا ومهددا للنظام الثقافي ولاستمراريته. وفي معظم الحالات تمتزج الطريقتان معا، لأنه يمكن التخلص من الرغبة بالتعبير عنها ومعايشة الكاتب أو القارئ لها بالنيابة. وبهذه الطريقة يشير أدب الرغبة في ثناياه إلى القاعدة التي ينهض عليها النظام الثقافي، لأنه ينفتح، ولو للحظة عابرة، على الفوضى والخلل وعدم الشرعية، وعلى كل ما هو خارج القانون، وخارج نطاق النظم القيمية. فالفانتازي يشف عن كل ما لايقال، وما لايرى في الثقافة، وعن المكبوت والمقموع والممحى والمضمر وكل ما تحول إلى غياب» (٦١).

وثالثها الدور التدميري المغير الذي يساهم في إجراء عدد من التحولات الجذرية على التصورات السائدة للعناصر الاجتماعية والسياسية. لأن وثاقة العلاقة بين الفانتازي والواقعي، أو بالأحرى الجدل المستمر بينهما، يتيح له التعبير عن المناطق التي لايمكن صياغتها مفهوميا إلا بشكل سلبي لأنها ترتبط بالمستحيل واللامرئي واللاحقيقي واللامسمى واللامتعين وغير المعروف، لأن هذه اللاعقلنة السلبية هي التي تضفي على الفانتازي معناه الحقيقي في العصر الحديث، وهي التي تمكنه من ممارسة دوره الفعال في تغيير المسلمات الاجتماعية والسياسية (٦٢).

(١٠) العفاريت والبشر وفانتازيا التحولات بينهما:

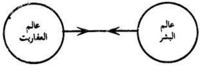
وينطوي تجسد هذه الأدوار المتراكبة للفانتازي في الرواية على وعي شديد بضرورة التكامل بين العناصر الفانتازية ومنطق المحاكاة الواقعي الذي تنهض عليه البنية السردية من ناحية، وتتوخى من خلاله الرواية النهوض بمهامها الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى. كما يتيح وجوده في الرواية تعليق المنطق الواقعي وتجاوزه بصورة تتحول معها المستحيلات غير المنطقية إلى أمور سهلة الحدوث، فيتزلزل بحدوثها المنطق الفاسد وتتكشف سوءاته، وهو منطق الممكنات الواقعية التي تسيطر على الواقع، وتبيح استشراء الخلل والفساد فيه. ففي الرواية أربعة عفاريت: اثنان خيران هما قمقام وسنجام، واثنان شريران هما سخربوط وزرمباحة. يجسدان طرفي الاستقطاب بين الخير والشر، ويحيلان بهذا التجسيد المجرد المحسوس واللامرئي إلى مرئي وملموس. وتؤكد ثنائية المتعارضات في عالم العفاريت بعض ملامح البنية الاستقطابية في الرواية بين الخير والشر، وتساوي كفتي المتناقضين. وفيها من عالم البشر عدد من الشخصيات التي ترتبط بهذه العفاريت حتى كأنها تلبستها. وهؤلاء البشر هم غير تجليات العفريتين الشريرين في صور بشرية، خاصة في حكاية «أنيس الجليس» التي استحالت فيها زرمباحة إلى التجلي الشرير للغواية والفتنة، أو في حكاية «طاقية الإخفاء» التي تجسد فيها سخربوط في صورة رجل مشرق الصورة بسام الثغر. وقبل الانتقال إلى عالم البشر ذوي الصلة بالعفاريت لابد من ملاحظة أن الرواية تقيم استقطابا حادا بين العفاريت الأربعة بالصورة التي تؤكد علاقة التنافر المستمرة بينها:



واتجاه السهم في هذه العلاقة مناقض لاتجاه السهم في العلاقة الموازية بين البشر والعفاريت، ولهذا الأمر دلالته. وأول هؤلاء البشر عفريت يمشي بين البشر ويعيش حياتهم هو سحلول تاجر المزادات والجواهر الذي يخفي في أعطافه ملاك الموت، ولكنه يعيش حياة البشر ويخضع لمنطق واقعهم ولحدوده. فهو نائب عزرائيل في الحي وواجبه يقتضي الاختلاط بالبشر ليل نهار. وثانيهم

على السلولى حاكم الحى الذى استأنس بسحره الأسود قمقام وأخذ يستعين به فى مآرب لايرضى عنها ضمير العفريت الخير (٦٣)، ولكنه لايستطيع الخلاص منه دون الاحتيال بإنسان يحرره من شره. وثالثهم هو الشيخ عبدالله البلخى الذى يوشك أن يكون التجسيد البشرى الخالص للروح وللنقاء الصوفى المطلق. ومن هنا، فإنه يشف ليبلغ مرتبة من يتجاوزون حدود منطق الممكنات الفج إلى منطق المستحيلات الرحيب. ويصبح بذلك هدف العفريتين الشريرين الأول، حيث يطلب سخربوط من فاضل صنعان قتله فى «طاقية الإخفاء»(٦٤)، ثم يطلب من معروف الإسكافى قتله كذلك بعدما رفض فاضل: «اقتل عبدالله البلخى والمجنون» (٦٥). والمجنون هو الشخص الرابع الذى استطاع تجاوز مرتبة البشر العاديين والارتقاء إلى مصاف من تتحول المستحيلات لديهم إلى ممكنات. لذلك، حكم عليه الواقع بالجنون، لأنه لايخضع لمنطق هذا الواقع، بل يرفضه. وهذا الرفض هو الذى يشكل خطرا على مملكة الشر فيطلب حاميها «سخربوط» قتله، بل على السلطان ذاته الذى يخشاه ويتجنب الاصطدام به فى أكثر من موقف. وهذا المجنون من أكثر شخصيات النص أهمية وتعقيدا، لأنه الشخصية التى تجمع بين متناقضات العالمين: عالم البشر وعالم العفاريت، ولذلك فلابد من العودة إليها بشئ من التفصيل.

لكن علينا قبل ذلك تعرف منطق البنية الكلية التى تجمع بين البشر والعفاريت وتتكامل عبرها فاعليتهم النصية. ومن البداية تقدم لنا الرواية فى حكايتها الأولى «صنعان الجمالى» المواجهة بين عالم البشر وعالم العفاريت بطريقة تؤكد معها الاستقطاب بين العالمين والجدل المستمر بينهما. لأن الحكاية تقدم العالمين معا منذ الصفحة الأولى، وتجسد لنا كيف أنهما يعمران الفضاء نفسه، عندما استيقظ صنعان فى وسط الليل ونزل من سريره فداس على رأس قمقام وارتطم فى الظلام بكثافته الصلبة. وتكشف لنا تفاصيل الحكاية عن مدى توتر الاستقطاب بين العالمين بالصورة التى يبدو معها أن عالم البشر فى مواجهة صراعية دائمة مع عالم العفاريت. لكن هذا الاستقطاب الحاد المتمثل فى طرفى نقيضين تتسم العلاقة بينهما بالحدة والتوتر سرعان ما ينحل فى نوع من الجدل المستمر بين العالمين:



لأننا نعرف أن قمقام وهو من عالم الجن والعفاريت يريد الاستعانة بصنعان، وهو من عالم البشر، على إنسان آخر هو على السلولى حاكم الحى الذى استأنس قمقام بنوع من السحر الأسود. وهناك حوار دال فى هذا المجال يشير فى حقيقة الأمر إلى أن استخدام الفانتازى فى الرواية للتحرر من المنطق السائد فى الواقع يستهدف تأسيس منطق جديد لا التحلل من كل منطق، ويسعى لتدمير المنطق السائد وإجراء تحولات جذرية على البنى الفكرية التى يعتمد عليها، لأن صنعان حينما يسأل العفريت:

«ـ سيدى لم لا تقتله بنفسك؟

قال بحنق:

ـ استأنسنى بسحر أسود، وهو يستعين بى فى قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميرى.

ـ لكنك قوة تفوق السحر الأسود.

ـ نحن بعد نخضع لقوانين معينة. دع المناقشة. لك أن تقبل أو ترفض»(٦٦).

ويؤكد هذا الحوار أن عالم العفاريت ليس عالم التحرر من القوانين كلية، ولكنه عالم يخضع لقوانين معينة؛ يتضح لنا من اللحظة الأولى ومن هذا الحوار نفسه أن منطقها مغاير للمنطق العلّى الذى تنهض عليه قوانين الواقع. فقمقام قوة تفوق قوة السحر الأسود، ولكنه

يخضع لقوانين تمنعه من تدمير هذا السحر بنفسه، برغم قدراته الخارقة التى سنتعرف بعضها فى الفصول التالية، وتجبره على طاعة آسره على السلولى وتنفيذ مآربه التى لا يرضى عنها ضميره. وحتى تتأكد قواعد هذا المنطق الذى يسعى النص لبلورته بوضوح، فإن العفريت قمقام لاينقذ سمعان بعد قتله للسلولى، لأنه كان قد تورط بين اللحظتين، لحظة اختيار العفريت له لشرف تخليص الحى من حاكمه الظالم، ولحظة تنفيذه لقتل السلولى، فى اغتصاب طفلة وقتلها. ويكشف الحوار الدال بين صنعان والعفريت، عقب تنفيذ القتل، هذا المنطق الجديد. وهو منطق يرفض الشر، وينأى عن التآمر، ويجعل مسؤولية الفرد عن المجتمع ضمن أولوياته المقدسة. لأن قمقام يبرر اختيار صنعان لتخليص حيه من الشر قائلا:

«- اخترتك لإيمانك رغم تأرجحك بين الخير والشر. قدرت أنك أولى من غيرك بإنقاذ حيك ونفسك.

- من قال لك أنى مسئول عن الحى؟

- إنها أمانة عامة لايجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، ولكنها منوطة أولا بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة»(٦٧).

وتتأكد ملامح هذا المنطق الجديد حينما تكرر الرواية قصة العفريت مع الإنسان من جديد، والتكرار من أدوات بنية السرد فى (ألف ليلة وليلة) كما أسلفنا، ولكن مع «جمصة البلطى» هذه المرة. وتكرار قصة العفريت الخير مع الإنسان لايبرر فقط وجود عفريتين خيرين فى النص لا عفريت واحد، وإنما أهمية القيم التى ترسيها الرواية من خلال هذا التكرار. فهذا التكرار هو الذى يكشف أننا بإزاء نوع من الاختبار الذى يمتحن فيه الإنسان، وقد أخفق صنعان فى الامتحان بينما نجح فيه جمصة الذى ظهر له العفريت بطريقة مماثلة لظهوره فى «حكاية الصياد مع العفريت»(٦٨)، ولما حاول العفريت «سنجام» معاقبته أنقذه قمقام من اتخاذ موقف تحت تأثير الحنق والرغبة فى الانتقام: «فما هلك منا عفريت إلا فريسة لغضبه»، مؤسسا بذلك قيمة جديدة من قيم المنطق البديل، الذى أفصح حواره معه عن بعض ملامحه الأخرى، من أن التعلل بتنفيذ الأوامر «شعار يصلح لتغطية الخبائث إذا دعيتم لخير ادعيتم العجز، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب»(٦٩). ومن أن حقيقة المنطق الذى ينهض عليه عمله باعتباره كبير الشرطة هو أن يحمى الطغمة الفاسدة التى يعرف عن أفرادها من الكبراء كل صغيرة وكبيرة بسيفه البتار، بينما يطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الرأى والاجتهاد. ويتقبل المال الحرام باعتباره مجرد فتات يتساقط من موائد الكبراء، ويهدر إنسانيته بالتعلل بأنه يؤدى واجبه.

لكن ملامح المنطق البديل لا تنفصل هنا عن طريقة اكتشاف جمصة لها، فهذا كله جزء من الامتحان. ويكتشف جمصة - من خلال حواره مع سنجام الذى ترك له حرية الاختيار وتحكيم عقله وإرادته وروحه - حقيقته إنساناً من جديد، ويعيد على ضوء هذا الاكتشاف رؤية وظيفة كبير الشرطة فى مجتمع فاسد فيجد أنها تنهض على «حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء»(٧٠)، وأنه:

«حقير يقتات على الحقارة. هذا ما أقنعه به سنجام. عزاؤه الوحيد أنه كان سيف الدولة. فل السيف وتقوض الأمن فأى وزن له؟ لص قاتل حامى المجرمين ومعذب الشرفاء. نسى الله حتى ذكره به عفريت من الجن»(٧١).

ويحاول جمصة الاستعانة بالشيخ البلخى عله يحدد له طريق الاختيار نفسها، ولكن كلمات الشيخ فى هذا المجال توشك أن تكون ترديدا، ولكن بلغة صوفية مختلفة، لكلمات سنجام الذى طلب منه تحكيم العقل والإرادة والروح، وضرورة «أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك»(٧٢).

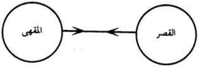
وترديد الشيخ البلخى لأفكار سنجام وتطابق استجابته لمطلب جمصة مع رد سنجام عليه من عناصر تأكيد الصلة بين عالم الشيخ البشرى وعالم العفريتين الخيرين الشبحى. وينجح جمصة فى الامتحان بعد ذلك حينما يسوقه تفكيره إلى الإعراض عن الفساد، والإفراج عن أهل الرأى من الشيعة والخوارج، ثم أخيرا إلى دار الحاكم خليل الهمذانى؛ حيث وجه إلى عنقه ضربة قاضية. ثم يتلقى الأمر بشجاعة واستهانة واضحين حينما يحاكمه السلطان نفسه، ويحكم بضرب عنقه ومصادرة أمواله. وقتل حاكم الحى خليل الهمذانى، بعد قتل حاكمه السابق على السلولى الذى كانت لديه القدرة على استئناس العفاريت، يقدم فى الرواية تكرارها لطقس استئصال الشر الذى اتخذ من دار الحكم أو الولاية مقرا له. وهو التكرار الذى يؤكد طقس القتل ويبرز مغايرة رد الفعل فى الحالتين، ونجاح جمصة فى الحالة الثانية.

فنجاح جمصة فى الامتحان وفى الاستماع إلى صوت العقل والضمير هو الذى يؤهله للنجاة التى استعصت على صنعان، وهو الذى يحيله إلى إنسان له قدرة العفاريت على اجتراح المعجزات، أو بالأحرى قدرة الخير على مواجهة الشر وهزيمته. وتطرح الرواية فى شخصية جمصة، تلك التى تتبدى خلالها فى أربعة تجليات مختلفة هى جمصة البلطى/ عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/عبدالله العاقل، مجموعة التحولات الأساسية التى تنهض بها العناصر الفانتازية فى الرواية؛ تحول الإنسان من الشر إلى الخير، وانتقاله من الأعراف الفاصلة بين دنيا الفساد ودنيا الفضيلة إلى فردوس العدل المطلق والقوة المطلقة، وتغير قواعد المنطق الذى تدور وفقا لها اللعبة الاجتماعية الفاسدة، وبلورة منطق بديل لا ينهض على الخوف أو الظلم أو الفساد، وإنما يروم تحقيق العدل، وإحلال الأمن، وضمان الحرية، وتكريس السعادة بين البشر. ومع تدمير المنطق السائد عبر صفحات النص من خلال تصرفات هذه الشخصية الإنسانية المعجزة ذات التجليات الأربعة، وتغيير موقف السلطان منها من قتل جمصة، إلى سجن عبدالله الحمال، إلى الخوف من عبدالله المجنون وتركه، إلى تعيين تجليها الأخير عبدالله العاقل كبيرا للشرطة فى دورة كاملة، يتأكد دور الفانتازى فى جعل اللامرئى مجسدا، والمسكوت عنه مبلورا وناطقا. ويتحقق كذلك دوره فى الربط بين متناقضات الروحى والاجتماعى والسياسى، وفى إجراء تحولات أساسية على البنية الفكرية القديمة التى ينهض عليها المنطق السائد فى الحكم على الأمور وتسييرها.

(١١) جدل الفضاءات ومحور البنية ومداراتها:

نعود بعد أن تعرفنا آليات الوظيفة الفانتازية فى رواية (ليالى ألف ليلة) إلى تمحيص بنية السرد التى تقيم الرواية عالم حكاياتها وفقا لها، علنا نتعرف مدى تحقق بقية وظائف النص الشهرزادى فيها من الوظائف التشويقية والإرجائية والتوليدية وحتى التشفيرية. ومن البداية، نلاحظ أن الرواية تضم اثنتى عشرة حكاية بالإضافة إلى المقدمة والنهاية اللتين تتعلقان بالقصة الإطار، وتنطوى هذه الحكايات الاثنتا عشرة على كثير من ملامح القص الشهرزادى، وترسى من البداية قواعد طبيعته التوليدية التى تترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخريات، ومتفاعلة بشكل تناصى خصب مع الحكايات الشهرزادية الأم. فقد حرصت الرواية على تقديم شخصياتها الأساسية جميعا فى البداية، والجمع بين شخصيات الحكايات كلها فى «مقهى الأمراء». كما حرصت على وضع بذور كل حكاية فى الأخرى؛ فوضعت بذرة آخر حكاياتها وهى حكاية «السندباد» فى أولاها وهى «صنعان الجمالى»، ثم وضعت بذرة الحكاية قبل الأخيرة وهى «معروف الإسكافى» فى ثانية حكاياتها وهى «جمصة البلطى»، فى بنية نسقية أقرب إلى الشكل المخروطى أو شكل القمع الذى تتجمع فيه خيوط الحكايات جميعا وتتشابك فى الحكايات المركزية التى تقع فى وسط النص.

وتتسم بنية التتابع والتفاعل بين هذه الحكايات المتعددة بقدر كبير من الوحدة والتماسك، وبقدر أكبر من النسقية والسيمترية. وتؤكد سيمترية البنية فى الرواية وعى نجيب محفوظ المرهف بأن ما يحيل بنية (ألف ليلة وليلة) ذات الطبيعة الإبيسودية إلى عمل فنى كبير له تماسكه ووحدته العضوية ليس مدى تماسك كل حكاية من حكاياته المتعددة على حدة، وإنما ترابط هذه الحكايات فى وحدة عضوية تمنح العمل تماسكه. وهذا هو ما تحاول رواية نجيب محفوظ تحقيقه من خلال استخدام عدد من استراتيجيات السرد فى (ألف ليلة وليلة) وإخضاعها إلى حاجات نصه التعبيرية. ويتسم التتابع فى حكايات (ليالى ألف ليلة) بسمتين أساسيتين: أولاهما حرص النص على استمرار فاعلية الإطار فى السرد وفى ترتيب التتابع، وعلى تضافر تطور كل منهما، وثانيتهما استغلال خاصية التكرار السردية بعد أن أضفى عليها سمة جديدة هى التكرار مع المغايرة لبلورة عدد من الرؤى السياسية والاجتماعية التى تتوخى الرواية من خلالها تحقيق فاعليتها فى الواقع الحضارى الذى تصدر عنه وتتوجه إليه. وقد لاحظنا من قبل أن الرواية أقامت تناظرا بين فضاء القصة الإطار وهو القصر، وفضاء الحكايات وهو الحى الشعبى و«مقهى الأمراء» الذى يعتبر بؤرة تجمع أهله. وهى ملاحظة نضيف إليها هنا أنها حرصت على مدار حكاياتها على إقامة نوع من الجدل بين هذين الفضائين الرئيسيين، فأتاحت لعدد من أهل الحى دخول القصر، كما جاءت بالسلطان إلى الحى فى عدد من جولاته الليلية التى يصحب فيها وزيره وسيافه. فأحد اهتمامات الرواية الرئيسية هى تمحيص طبيعة الجدل بين الفضائين، وسبر آليات العلاقة بين «القصر» مستودع السلطة والهيمنة الرمزية، و«المقهى» فضاء تجمع الشعب بكل طبقاته الاجتماعية المختلفة؛ بحيث يمكن تمثيل تلك العلاقة بهذا الرسم:



فالجدل بين الفضائين الأساسين فى النص يستهدف الإجهاز على التنافر التقليدى أو التاريخى بينهما، وتحقيق قدر أكبر من التفاعل الصحى بينهما. وهو جدل تدعمه علاقة كل فضاء من هذين الفضائين بالفضاء الثالث فى الرواية وهو فضاء النهر والخلاء عند اللسان الأخضر؛ حيث اعتاد أهل الحى ممارسة الصيد. فى هذا الفضاء ظهر العفريت سنجام لجمصة حينما أخرج قمقمه من جوف النهر[٧٣]، وهرب إليه عبدالله الحمال بعدما قتل عدنان شومة كبير الشرطة، فخرج له عبدالله البحرى ليغطس به فى مملكة الماء التحتية ثم يخرج به منها وقد بدله تبديلا جديدا ينجيه من قبضة الشر المحدقة به[٧٤]، واتخذه عبدالله المجنون مستقرا له فى تجليه الثالث بعدما حفر سحلول له نفقا عفريتيا هرب عبره من زنزانته فى دار المجانين[٧٥]. ومن هذا الفضاء كان يهل عبدالله المجنون على الحى الشعبى فى الملمات لينقذ أهله الأخيار من ورطاتهم، أو لينبههم قبل انزلاق أقدامهم فى رمال الشر الناعمة. وقد استمرت العلاقة بين هذا الفضاء والحى الشعبى فاعلة من الحكاية الرابعة «نورالدين ودنيا زاد» وحتى الحكاية الأخيرة، بل مابعد الأخيرة «البكاءون» فى نهاية القصة الإطار. واستطاع الجدل بين الفضاءين أن يرهف وعينا بآلية الحركة فى الحى الشعبى من ناحية، وأن يساهم فى تجسيد بعض قوى هذا الحى ونوازعه المجردة من ناحية أخرى.

أما السلطان أو القصر فإن الرواية أقامت جدلها بين فضائه وفضاء النهر/اللسان كذلك. ففى حكاية من الحكايات، وهى للمفارقة معنونة بـ«السلطان»، يقاد شهريار أثناء إحدى جولاته الليلية إلى شاطئ النهر، وتمضى به سفينة إلى جزيرة فى قلب النهر أقام فيها العامة مملكتهم البديلة، ونصّبوا واحدا منهم، هو إبراهيم السقا، سلطانا يحكم بالعدل لما أعياهم ظلم عمال

السلطان على حيهم. فى هذه الجزيرة سمع شهريار بنفسه السلطان البديل يعبر عن المسكوت عنه فيه عندما قال وهو يفتتح محاكمته الوهمية البديلة:

«أحمد الله الذى يسر لى التوبة بعد الانهماك فى سفك الدماء البريئة ونهب أموال المسلمين. إنه سبحانه واسع الرحمة والمغفرة ... هذه المحكمة تنعقد للتحقيق فى شكوى مرفوعة من رجل بسيط، لو صح ما جاء بها للكشف عن جريمة بشعة، اغتيلت فيها البراءة لحساب الخسة والدناءة والظلم»(٧٦).

فى هذا الفضاء يكتشف السلطان لدهشته صورته فى أعين العامة من حيث هو سفاك للدماء ونهاب لأموال المسلمين، وحاجتهم فى الوقت نفسه إلى سلطان بديل، ومنطق عدالتهم المغاير الذى سرعان ما تبناه شهريار الحقيقى فى تعامله مع القضية نفسها. وإلى هذا الفضاء نفسه يؤوب السلطان فى نهاية الأمر بعدما هجر السلطة وقرر البحث عن ذاته الضائعة. ومن هنا، فإن الجدل الثنائى بين الفضاءين الأساسين، القصر والمقهى، يتحول من خلال علاقتهما بالفضاء الثالث إلى مثلث تهدف علاقة كل طرف من طرفى القاعدة برأسه إلى إرهاف وعى كل طرف منهما بحقيقة الطرف الآخر وبرؤاه وهواجسه، وإلى تعميق الجدل الخصب والفعال بينهما على مدار حكايات النص المتعددة. ومن هنا، تتحول العلاقة الثنائية السابقة بين الفضاءين إلى علاقة ثلاثية يمكن التعبير عنها فى هذا المثلث:



وتستهدف العلاقة بين هذه الفضاءات الثلاثة على مدار الحكايات كلها بلورة محور أساسى لمحاور الدلالات فى الرواية. وهذا المحور هو المحور الذى يهتم بقضايا الحكم، ويناقش كل أبعادها المسكوت عنها فى الأدب العربى الحديث بجرأة وصراحة لم نعرفها من قبل فى أعمال نجيب محفوظ السابقة برغم انشغالها الدائم بالسياسة. وتدور حول هذا المحور مجموعة من الدوائر المتداخلة التى تشمل مداراتها اهتمامات أخرى كقضية العدل الاجتماعى وتوزيع الثروة، وقضية الحرية وأهل الرأى، وقضية الدين والخلاص الروحى، وقضية الحب واستبداده بالعقل والجسد، وقضية الغواية والضعف البشرى، وقضية التوفيق بين صبوات الروح ونوازع الحياة الاجتماعية، وإشكالية الفجوة بين الفكر والفعل، وقضية دور الفرد ودور الشعب. وهى كلها مدارات مركزها هو هذا المحور الأساسى الذى يعد واحدا من المحرمات فى الأدب، أى محور الحكم والقضايا السياسية العديدة المتعلقة به من مسؤولية الحاكم إلى مسؤولية الرعية. وتوشك حكايات الرواية أن تشكل دراسة سردية لكل أبعاد هذه القضية ولتغلغلها فى شتى مناحى الحياة وتأثيرها عليها. بالصورة التى نجد معها أن هذا المحور نفسه هو المحور الذى تدور حوله مدارات كل حكاية على حدة بالدرجة نفسها التى بها تدور حوله فيها حكايات الرواية كلها، وتترابط حلقاتها فى وحدة واحدة، يمكن تصوير مداراتها على النحو التالى:



ومع أننى آثرت بلورة عالم الحكايات فى هذه المدارات المتمحورة حول قضية النص المركزية فى صورة تجريدية لإظهار قضايا النص المختلفة، ولإبراز الجدل والتفاعل المستمر بين رؤى النص وقضاياه فى سعيها للتعامل مع المحرم السياسى، إلا أن بالإمكان إقامة عدد من العلاقات الاقترانية بين هذه المجردات وحكايات النص الاثنتى عشرة. وقد أرجأت إقامة هذه العلاقات الاقترانية إلى مابعد بلورة دائرة قضايا العالم النصى، أو بالأحرى دوائره المتراكبة، لأن تأويلى للنص يقدم التفاعل بين مدارات هذه القضايا على التناظر بين أى منها وبين إحدى حكايات النص من ناحية، ولأن هذا التناظر ينطوى من ناحية أخرى على قدر من التبسيط الذى يبرز القضايا المهيمنة على حكاية بعينها على حساب القضايا الأخرى القائمة فى الحكاية نفسها بأشكال مراوغة. ولهذا الوجود الثانوى المراوغ عندى أهمية تفوق أهمية القضية الرئيسة الواضحة فى كل حكاية، لأنه هو الذى يقيم شبكة العلاقات الباطنية بين الحكايات التى تتخلق عبرها وحدة النص السردية. فإلحاح عدد من العناصر الثانوية على الظهور فى الحكاية تلو الأخرى، وتفاعل هذه العناصر مع القضايا أو الموضوعات التى يبدو للوهلة الأولى أنها تحتل المكان الرئيسى من اهتمام أية حكاية من الحكايات، هو الذى يطرح محور قضايا الحكم فى النص باعتباره المحور المركزى فيه. لكن هذا لا يحول دون تعرف العلاقات الاقترانية بين مدار بعينه وحكاية بعينها، مادمنا نعى أن اقتران حكاية معينة بمدار ما لا يمنع من وقوعها ضمن اهتمامات مدار آخر، ولا يلغى جدلها المستمر مع المحور المركزى فى النص. ومن الممكن فى هذا المجال طرح العلاقات الاقترانية التالية، حيث يتشكل طرفا العلاقة فى هذا الرسم من المدار ويقرنه بالحكاية التى يتحقق بشكل أساسى فيها:

مدار الغواية والضعف البشرى ـ أنيس الجليس / عجر الحلاق.

مدار التوفيق بين الروح ونوازع الحياة ـ علاء الدين / الحمال.

مدار الظلم والعسف والطغيان ـ صنعان الجمالى/ السلطان

مدار نزاهة الحكم ـ معروف الإسكافى / السلطان.

مدار الحرية وأهل الرأى ـ جمصة البلطى / طاقية الإخفاء.

مدار الرحلة والبحث عن الحكمة ـ السندباد / الإطار.

مدار دور الحاكم ومسؤوليته عن عماله ـ السلطان / عجر الحلاق.

مدار دور الفرد ومسؤوليته العامة ـ صنعان الجمالى/ جمصة البلطى.

مدار العدل ـ جمصة البلطى/ السلطان.

مدار الإرادة الشعبية ـ معروف الإسكافى/علاء الدين.

مدار إشكالية الفجوة بين الفكر والفعل ـ طاقية الإخفاء / قوت القلوب.

مدار الدين والخلاص الروحى ـ علاء الدين أبو الشامات.

مدار الحب واستبداده بالعقل والجسد ـ نور ودنيازاد / قوت القلوب.

مدار الواجب وعواقب القيام الآلى به ـ جمصة البلطى / الحمال.

ووقوع الحكاية فى أكثر من مدار واحد، أو وقوع أكثر من حكاية على المدار الواحد، من عوامل تأكيد التراكب والتداخل بين الحكايات بعضها وبعضها الآخر، وبين الحكايات والمدارات، وبين المدارات بعضها وبعضها الآخر كذلك. ولأن التداخل والتفاعل هو السمة الأساسية بين هذه المحاور الثلاثة: محور المدارات، ومحور الحكايات، ومحور التداخل بين المحورين، فإن احتمالات رسوم جديدة من هذا النوع، لشبكات أخرى من العلاقات بين هذه المحاور ومفرداتها، لاتزال مفتوحة لإثراء القراءة وتوسيع أفق التأويلات المختلفة للنص

الروائى. لكن يظل المحور الأساسى فى كل هذه التأويلات عندى هو محور قضية الحكم الذى تدور حوله كل هذه المدارات وشبكات العلاقات المختلفة وتتفاعل باستمرار معه.

(١٢) بنية التتابع والنص الإيديولوجى المضمر:

فلاشك عندى فى أن هذا المحور هو مركز كل شبكات العلاقات فى الرواية، وهو الذى يتحكم فى بنية التتابع التى تروى وفقا لها حكاياتها المتلاحقة. لأن القصة التى تفتتح بها الرواية حكاياتها وهى «صنعان الجمالى» هى قصة قتل الحاكم الظالم وتخليص الحى من شروره، ورديفتها التالية لها «جمصة البلطى» تدور حول مقتل الحاكم الجديد الذى خلف هذا الحاكم الظالم لأنه لم يرعو وواصل السير على خطى سلفه. واستهلال الحكايات بهاتين الحكايتين ليس من قبيل المصادفة، لأن بناء النص يخضع لسيمترية قصدية صارمة. فقد رأينا كيف انقسم فضاء المقهى إلى أرائك السادة التى تحيط بالمكان و«شلت» العامة المستقرة فى وسط أرضيته. وكيف وقع اختيار العفريتين الخيرين على فردين من السادة لتخليص الحى من الظلم. فالحكايتان تبدآن بمسؤولية السادة وضرورة أن يبدأ الإصلاح من القمة، لأن الرواية تدرك أن السمكة تفسد من رأسها، وأنه إذا لم يصلح الرأس فلا أمل فى تحقيق العدل لأهل الحى، ناهيك عن السعادة والرخاء. ألم يقل عبدالله المجنون للسلطان: «إن الرأس إذا صلح صلح الجسم كله. فالصلاح والفساد يهبطان من أعلى»[٧٧].

ولو تفحصنا بنية السلطة فى الرواية لوجدنا أننا إزاء مجموعة من التتابعات الدالة التى تؤكد محورية موضوع الحكم فى العمل كله. لأن الرواية تتتابع على مسار حكاياتها باهتمام ما يدور لحكام الحى وشخصيات السلطة الأساسية الثلاث فيه، وهى حاكم الحى، وكاتم سره، وكبير الشرطة، وتقدم لنا مصير كل منهم على مدار السنوات العشر التى يستغرقها زمن الأحداث فيها. لأن هذا الثلاثى يجسد سلطات الحكم الثلاث السياسية، والتشريعية، والتنفيذية. ويبلور لنا آليات تعاملها مع الواقع من ناحية، وعلاقتها بمصدر السلطات جميعا من ناحية أخرى، وهو السلطان فى عرف هذا الثلاثى الحاكم فى الحى، والشعب فى تصور المحكومين وذوى الرأى منهم، وفى مفهوم النص الإيديولوجى المضمر فى الرواية كذلك، الذى ينكشف لنا من خلال تحولات السلطة فيها.

وقد قدمت لنا الرواية على مد أحداثها المتلاحقة عملية تغيير هؤلاء الحكام الثلاثة فى الحى، وحرصت على تسجيل هذا التغيير حرصها على تجسيد حركية السلطة وتغيرها باستمرار. ولهذا فقد سمتهم فى كل مرة كأنها ترقش فى ذاكرة النص الداخلية أسماءهم وطريقة إزاحة كل منهم، لتبلور من خلال هذا تطور آلية تغيير السلطة، وبالتالى تبدل مفهوم مشروعيتها على مر السنين. وقد تبدل هؤلاء الحكام على مدار النص سبع مرات، ويرسم هذا التبديل، ودوافعه، ومبرراته المتغايرة باستمرار، خريطة تحولات أساسية فى النص الإيديولوجى المضمر فى الرواية. وسوف نقدم فى الجدول التالى الحكام المتتابعين فى الرواية ثم نوضح التغيرات التى انتابت عملية تبديلهم ودوافعها:

الحاكم	كاتم السر	كبير الشرطة
على السلولى	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
خليل الهمذانى	بطيشة مرجان	جمصة البلطى
يوسف الطاهر	حسام الفقى	عدنان شومة / بيومى الأرمل
سليمان الزينى	الفضل بن خاقان	بيومى الأرمل / المعين بن ساوى
الفضل بن خاقان	هيكل الزعفرانى	درويش عمران
عباس الخليجى	سامى شكرى	خليل فارس
معروف الإسكافى	نور الدين	عبد الله العاقل

وأول ملاحظة على هذا الجدول أن الوحيد الذى تولى أى منصب من مناصب السلطة فيه ثلاث مرات، وهو عدد من الأعداد السحرية الدالة، هو جمصة

البلطى الذى تولى منصب كبير الشرطة مرتين باعتباره جمصة البلطى، ومرة أخرى فى تجليه الرابع كعبدالله العاقل. وأن الشخصيتين الأخريين اللتين تتوليان السلطة من بين شخصيات الرواية الأساسية عداه هما معروف الإسكافى ونورالدين، ولكل منهما حكاية من حكايات النص الاثنتى عشرة، كما أن لجمصة البلطى حكايته. وأن تولى جمصة البلطى للسلطة ثلاث مرات له دلالته لأنه الوحيد الذى استخدم السلطة لرفع الظلم عن أهل الحى فى المرة الثانية، ثم عاد إليها بعد أن ثقفته الحكايات، وأكسبته تحولات شخصيته عبرها معرفة جديدة، تؤهله للعودة للحكم بعدما استبطن القوانين الجديدة والقواعد البديلة التى ساهمت العناصر الفانتازية فى النص فى صياغتها. والملاحظة الثانية أن كل شخصيات السلطة الأخرى، عدا هذه الشخصيات الثلاث، لا دور لها فى الحكايات إلا هذا الدور النمطى، وبالتالى لا شخصيات لها على الصعيد الروائى، وكأنما لتؤكد غربة السلطة عن الشعب ووجودها الغفل من الماهية. وأن بعض الشخصيات تستمر فى السلطة فى أكثر من دورة من دوراتها السبع، وذلك تأكيدا لاستمرارية السلطة، أو تتغير مواقعها فيها بالارتقاء فى مدارجها لتأكيد الترقى داخل سلمها. أما الملاحظة الثالثة، وهى أهم هذه الملاحظات، فهى عرضية السلطة وتغيرها باستمرار، بل قصر عمرها النسبى. لأن هذه الدورات السبع قد تمت فى مدى عشر سنوات أو أكثر قليلا. مما يوحى بعدم استقرار السلطة، لأنها فى جل الحالات تنهض على أساس واه يفتقر إلى الشرعية الشعبية ولا يأبه بإرادتها.

وبالإضافة إلى هذه الملاحظات الأولية الثلاث، التى تضئ لنا بعض جوانب النص الإيديولوجى المضمر، تكشف لنا عملية تتبع آليات التغيير عن حقيقة هذا النص المضمر وعن رسالته الروائية المهمة. فقد كان التغييران الأولان بالقتل، قيام صنعان الجمالى بقتل على السلولى تنفيذا لمطلب قمقام، ثم قتل جمصة البلطى لخليل الهمذانى لا تنفيذا لإرادة سنجام، وإنما بوحى من عقله وإرادته وضميره. ولذلك، فإن القتل الأول، الذى لم ينجم عن تحكيم العقل البشرى وإنما تنفيذا لمطلب العفريت، لم يؤد إلا إلى تغيير الحاكم وحده دون تغيير بقية أفراد الطاقم الذى يعمل معه، أما القتل الثانى الذى جاء تحكيما للعقل والإرادة والضمير فقد نجم عنه تغيير الطاقم برمته. أما التغييران التاليان، تغيير يوسف الطاهر وسليمان الزينى، فقد جاء أولهما بعد أن رفعت قضية عجر الحلاق إلى السلطان فقرر «عزل يوسف الطاهر لفقدان الأهلية، وعزل حسام الفقى لتستره على رئيسه» [٧٨]، بينما استمر بيومى الأرمل فى الشرطة ليحاكم بعد وقوعه فى غواية أنيس الجليس، وتضرب عنقه ويحل محله المعين بن ساوى حاجب الحاكم[٧٩]. ثم تجسد ثانيهما فى عزل سليمان الزينى لتستره على جريمة كبير شرطته المعين بن ساوى وزوجه جميلة ومحاولتهما قتل جاريته الجميلة المفضلة قوت القلوب. وأمر شهريار «بضرب عنقى المعين وجميلة زوجة الزينى، وبأن يصبح الفضل بن خاقان حاكما، وهيكل الزعفرانى كاتم سر ودرويش عمران كبيرا للشرطة»[٨٠]. وهما تغييران يجيئان بمبادرة من السلطان بعد أن استوعب درس التغييرين الأولين الناجم عن الفعل الفردى نيابة عن الغضب الشعبى. كما أنهما تغييران ناجمان عن إدراك السلطة لضرورة إصلاح فساد عمالها إذا ما كان لها الاستمرار فى الحكم دون تحدى الأفراد لها باستمرار.

لكن التغييرين التاليين لذلك، وهما تغيير الحاكمين الخامس والسادس فى سلسلة الحكام السبعة، فلهما دلالة مهمة فى تطور آليات عملية التغيير تلك، لأنهما ينتهيان بتنصيب أول حاكم بناء على إرادة الجماهير الشعبية، وليس بناء على أوامر السلطان، وإن حرصت الرواية على أن تمهر هذا التغيير المهم بخاتم السلطان

كذلك. ويقدمان لنا التحول المهم الذى يجعل السلطان أداة لتنفيذ الإرادة الشعبية لا عبئا عليها، أو مستبدا بها. فقد كان تغيير الفضل بن خاقان وطاقمه نتيجة للمحاكمة الشعبية التى أجراها السلطان البديل إبراهيم السقا، وشهد شهريار فصولها وتعرف عبرها صورته الحقيقية كما تنعكس على مرايا الوجدان الشعبى لأول مرة. فقد انعقدت هذه المحاكمة البديلة لأن المؤامرة التى أهلكت علاء الدين أبا الشامات كانت تلح على الضمير الشعبى وتثقله، «فنعقد فى كل ليلة محكمة يأخذ فيها العدل مجراه، بعد أن عز عليه ذلك فى الدنيا»(٨١). كما يقول السلطان البديل للسلطان الحقيقى. لذلك، فإن حكم شهريار فى نهاية هذه الحكاية يجئ مطابقا لحكم هذه المحكمة الشعبية الذى أعلنه السلطان البديل: «لله حكمته فى خلقه أما نحن فلنا الشريعة. لذلك قضينا بضرب أعناق المعين بن ساوى ودرويش عمران وحبظلم بظاظة. كما قضينا بعزل الفضل بن خاقان وهيكل الزعفرانى مع مصادرة أملاكهما»(٨٢)، وهو منطوق الحكم نفسه الذى أعلنه السلطان الحقيقى بعد ذلك(٨٣).

أما تغيير عباس الخليجى وطاقمه المكون من سامى شكرى وخليل فارس، فإنه التغيير الذى أدى إلى تحقيق يوتوبيا الحكم الشعبى النابع من إرادة الجماهير ومن سلطة انتصار الخير على كل نوازع الشر المركبة فى البشر. وهو التغيير الذى يبرر تصاعد كريشيندو آليات التغيير وصولا إليه، وتحقيقا لفردوسه الأرضى. لذلك، كان من الطبيعى أن تكون الحكاية التى أدت إليه، «حكاية معروف الإسكافى» ـ وهى الحكاية الأخيرة فى (ألف ليلة وليلة) وفى الرواية معا، وإن جاء ترتيبها فى الرواية قبل حكاية «السندباد» التى تروى على شكل مستخلصات لدروسها، ولا تعاش فصول أحداثها فى النص كبقية الحكايات الأخرى ـ من حكايات الرواية المهمة، وأن تعرض فصولها على السلطان لإشراكه فيها.

وتربط هذه الحكاية قدرة البشر على اجتراح المعجزات بإرادة مقاومتهم للشر من ناحية، وبتوحد كلمتهم، وحركة جموعهم التى استسلمت للسلبية واللامبالاة على مد التغيرات السابقة من ناحية أخرى. كما تجئ هذه الحكاية فى النص بعد حكاية فاضل صنعان و«طاقية الإخفاء» التى دمر فيها مثقف النص وممثل حركات الشيعة والخوارج السرية المقاومة فيه، بعدما وقع فى غواية وهم استخدام الطاقية السحرية لتحقيق الثورة الذى ينشدها، فدمر بها برنامج الثورة ودمر نفسه معا. والواقع أن إشراك السلطان فى «حكاية معروف الإسكافى» كان من ضربات النص البارعة. لأن تحقيق معجزة معروف أمامه، مع امتناعه عن تحدى إرادته، هو الذى دفعه إلى أن يهتف: «ما أتفه السلطنة! ما أتفه الغرور!»(٨٤)، كما أن إدراك معروف أن التفاف الناس من حوله يمكنه من تحدى سخربوط ورفض الشر الذى يوسوس له به «اقتل عبدالله البلخى والمجنون»(٨٥)، هو الذى أتاح له تلك الفرصة النادرة فى تأجيج الغضب الشعبى.

فقد أدرك الناس بعد اعتقاله وانكشاف سره بسبب ألاعيب سخربوط ضده بأن:

«النطع سيستقبل معروف عما قليل وأنه سيلحق بفاضل صنعان وعلاء الدين ... سيتلاشى معروف فيتلاشى معه الرزق وتكفهر لهم الوجوه من جديد. تبودلت أنات الشكوى فى هيئة همسات مبحوحة. ثم غلظت واحتدمت بالمرارة. ثم تلاطمت كالصخور ... وما أن نادى صوت بالذهاب إلى بيت الحاكم حتى اندفعت الجموع كأنها سيل ينصب من فوق قمة جبل تبعث فى الجو هديرا. وعند أول شارع دار الإمارة اعترض الجنود المدججون بالسلاح. وسرعان ما نشبت معركة بين السهام والزلط،

تواصلت فى عنف تحت غيم ينذر بالمطر.
وقبيل الغروب دوت طبول وصاح مناد ـ
كفوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم
بنفسه»(٨٦).

ولما جاء السلطان لم يكن أمامه من مفر إلا الرضوخ للإرادة الشعبية فصاح المنادى: «جرت مشيئة السلطان بنقل الحاكم إلى رئاسة حى آخر، على أن يقلد ولاية الحى معروف الإسكافى»(٨٧). ولم ينس معروف جوهر الدرس الشعبى، فكان أول عمل له بعد توليه السلطة أن:

«رفع معروف حاكم الحى ـ بكل خشوع ـ اقتراحا للسلطان بنقل سامى شكرى كاتم السر وسامى فارس كبير الشرطة إلى حى آخر، على أن يتفضل السلطان بتعيين نورالدين كاتما للسر، والمجنون كبيرا للشرطة باسم عبدالله العاقل. ومن عجب أن السلطان استجاب له»(٨٨).

فمعروف أول من يدرك أنه ليس باستطاعته تحقيق الحكم العادل المستتب بأدوات لاتستمد شرعيتها من الإرادة الشعبية، ولا تحظى باحترامها. وأن السلطة الحقيقية هى تلك التى تستطيع أن تفرض إرادتها على الحاكم، وأن تفرض عليه طاقمها. وما إفراط لغة النص فى التعبير عن احترام معروف للسلطان وتبجيله له إلا تعبيرا عن احترامه للإرادة التى تنفذ ما تمليه عليها الإرادة الشعبية.

هكذا تصبح آليات التغيير هى نفسها آليات تثقيف شهريار الجديدة فى أمور الحكم وأساليب ضمان نزاهته. لكن عملية تثقيف شهريار الجديدة تتم أساسا من خلال الحكايات، لأن نجيب محفوظ ينطلق فى روايته تلك من فرضية أساسية ترى أن القص هو سبيل إصلاح الإنسان والعالم، وأن (ألف ليلة وليلة) هى التجسيد الأسمى والبرهان الأسطع على قدرة القص على تغيير الإنسان.

ولذلك، فإن حكايات (ليالى ألف ليلة) عنده هى أداة عملية التثقيف تلك، وهى منهاج التغيير الاجتماعى والسياسى، التى لايقل وعى مؤلفه بدوره ومنطقه ورسالته عن وعى واضع أى برنامج تثقيفى معقد. ونجيب محفوظ لا يعى هذا كله فحسب، ولكنه يعى كذلك أن أداته، وهى القص، أفضل من كثير من أدوات واضعى البرامج التثقيفية، لأنها تنطوى فى بنيتها السردية على برهان نجاحها، ولا تنتظر أن يأتيها هذا البرهان من خارجها، كما هى الحال فى البرامج التعليمية أو التثقيفية الأخرى. ومن هنا، تكتسب القصص نفسها وما يدور فيها أهمية بالغة فى هذا المجال، لأنها تنطوى على بنية هذا المنهاج، وعلى نسيجه ولبناته فى الوقت نفسه.

(١٣) عالم الحكايات وبنية التكرار والمغايرة:

يقيم شهريار لعالم الحكايات أهمية لا تقل بأى حال من الأحوال عن تلك التى يكنها له نجيب محفوظ الذى أنفق جل حياته فى التعامل معه، بل يعترف بهذه الأهمية فى أكثر من مكان فى النص نفسه. وهذا هو السر فى أنه يرفض اعتبار التذرع بالعفاريت مجرد أضغاث أوهام المجرمين أمام النطع كما يقول الوزير دندان ردا على سؤال سلطانه:

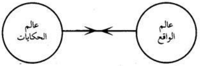
«ـ والعفاريت
ـ أمام النطع يختلق المجرم ما يستطيع
فقال بهدوء:
ـ ولكنى أتذكر حكايات شهرزاد»(٨٩).

ولا يكتفى السلطان بتذكير وزيره بأنه مازال يتذكر حكايات شهرزاد فى هذه الحالة، ولكنه يصرح فى موقف آخر:

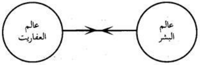
«علمتنى شهرزاد أن أصدق ما يكذبه منطق الإنسان، وأن أخوض بحرا من المتناقضات، وكلما جاء الليل تبين لى أننى رجل فقير»(٩٠).

وسأكتفى بهذين المثالين من الأمثلة الكثيرة التى تتخلل الرواية عن أهمية الحكايات. لأن أولهما وقد جاء فى الحكاية الثانية من الرواية يقدم لنا محاولة شهريار الربط بين عالم الحكايات الشهرزادية وعالم الواقع الذى يعيش فيه، ويطبق الدروس التى تعلمها من حكايات شهرزاد على الأحداث التى تواجهه فى حياته وفى سلطنته. بينما يؤكد ثانيهما، الذى جاء فى الحكاية السادسة، ضرورة مواجهة منطق الإنسان العادى بمنطق الحكايات البديل، لأن هذه المواجهة تثرى المنطقين معا وتقيم بينهما جدلا ثريا خلاقا. لا ينطوى على الجدل بين الواقع والخيال فحسب، ولكنه يتضمن كذلك الجدل بين الحياة والموت.

فقد استوعب شهريار حكايات شهرزاد لا باعتبارها حكايات لدرء الموت، ولكن باعتبارها حكايات لقلب اتجاه توجيه الموت الذى كان إرادته فى الحياة وتوجيهه ضده. ومن هنا فإنه يتساءل: «وهل حدثتنى حكايات شهرزاد إلا حديث الموت»(٩١). ولأن شهريار هو الذى يحدد منظور الرؤية فى عالم الرواية، فإن إيمان شهريار وتيقنه من أن هذه العفاريت حقيقة وليست مجرد تعلات يتذرع بها المجرمون أمام النطع والسيف، يحكم من قبضة بنية الثنائيات المتعارضة على النص كله، ويثريها بطبقات أخرى من الثنائيات فى الشخصيات نفسها، بدءا بشخصية شهريار التى تعد أهم شخصيات الرواية وأكثرها فنية. لأن الرواية لا تكتفى بالكشف عن ازدواجية شخصية شهريار وتسلط هواجسه القديمة عليه، ورغبته فى التخلص من تلك الهواجس، ولكنها تكشف لنا عن جوانب من شخصية شهريار تلك فى عدد من شخصياتها الأخرى بالصورة التى يتعمق معها فهمنا لهم وله على السواء. وهذا الاهتمام بالثنائيات المتعارضة، لا فى عالم العفاريت وعالم البشر وحدهما ولكن أيضا فى الشخصية الواحدة فى كل من العالمين، هو الذى يثرى خريطة العلاقات فى الرواية؛ لأن التوازى الرئيسى أو التناظر الثنائى بين عالمى الرواية المتفاعلين:



هو الذى يمكننا من فهم دلالات التوازى الرئيسى الآخر الذى يقابله بين:



وهذا بالتالى تقابله مجموعة ثنائيات أخرى تتسم بأنها ثنائيات متعاكسة، لأنها تنطوى فى علاقاتها على قدر كبير من التنافر الناجم عن التوتر وصراع الرؤى والمصالح:

الأثرياء ⟷ الفقراء.
السلطة ⟷ الشعب.
الشر ⟷ الخير.
الموت ⟷ الحياة.
المعرفة ⟷ الإدراك.
العقل ⟷ الروح.

لكن هذه الثنائيات المتعارضة والمتوازية والمتراكبة لا تكشف إحداها عن نفسها بمعزل عن الأخريات، وإنما تتفاعل جميعها وتتضافر لإثراء كل حكاية وتعميق تفاعلها مع الحكايات الأخرى، بالصورة التى تصبح فيها الرواية هى يوتوبيا نجيب محفوظ الطالعة من عذابات البشر ومن خبرة السرد العربية التى تمتد من شهرزاد حتى نجيب محفوظ، والتى تعتبرها الرواية أصدق من خبرة التواريخ والوقائع. فمنطق الحكايات فى الرواية أصدق من منطق الإنسان القاصر عن إدراك ما وراء الظواهر. وقد أقامت الحكايات على مد النص الروائى وعبر تحولاته المستمرة دورتها الموازية لدورة الحياة، وهى

دورة التغيير المستمر فى السلطة، والإطاحة الدورية بالحاكم وكاتم السر وكبير الشرطة، وكلما عين طاقم جديد دب إليه الفساد وتحكم فيه الظم، وحان أوان عزله، ولكن الطاقم الجديد سرعان ما يدب فيه الفساد وتستمر هذه الدورة الجهنمية التى لا مخرج منها إلا بالحكايات. لذلك، كان انغلاق الدورة بطاقم الحكم الجديد الذى ثقفته الحكايات، وبدلت العفاريت الخيرة مخلوقاته الثلاثة من معروف الإسكافى إلى نورالدين إلى جمصة البلطى /عبدالله الحمال /عبد الله المجنون/ عبدالله العاقل. فالحكايات وحدها هى التى جمعت كل هذه الشخصيات المتناقضة فى مكتب واحد كان هو المعبر للمرة الأولى عن إرادة الشعب، كما رأينا.

وقد توصلت الرواية إلى هذا الحل الذى يشكل تحقق يوتوبياها الأرضية، وتجسد قيمها القائمة على العدل ونزاهة الحكم، من خلال تتابع حكاياتها التى بدأت بحكاية «صنعان الجمالى» مع العفريت قمقام الذى حرضه على قتل حاكم الحى الظالم، ثم تبعتها بحكاية «جمصة البلطى» مع العفريت سنجام التى أدت إلى قتل حاكم الحى الجديد. لكنها قدمت من خلال التكرار مع التغاير الذى جعل كلاً منهما يقتل حاكم الحى ولكن مع تغاير الدوافع وتبدل النتائج. فقد تخلى قمقام عن صنعان الجمالى، بينما أنقذ سنجام جمصة فى اللحظة الحرجة وبدله بشخصية جديدة هى عبدالله الحمال. ويؤسس هذا التغاير منطق الرواية الذى ينهض على مبدأ أنه لايغير عفريت أى شخصية فى الرواية حتى تغير نفسها. لأن صنعان كشف لنا من خلال اغتصابه للفتاة الصغيرة وقتلها عن شهريار الثاوى فيه، وفى كل رجل معه، أو بالأحرى عن الشر الكامن فى البشر. وقد أنقذه العفريت عندما قتل الطفلة بعد أن اغتصبها، وبعد أن توسل له:

«ـ لاوقت للمناقشة، أنقذنى لأفى لك بما تعاهدنا عليه.

ـ هذا ما جئت من أجله ولكنك لا تفهم.

شعر بأنه يتحرك فى فراغ فى عالم شديد الصمت حتى سمع الصوت مرة أخرى:

ـ لن يعثر لك أحد على أثر، فتح عينك تر أنك واقف أمام باب دارك. ادخل آمنا، إنى منتظر»[٩٢].

لكن العفريت الذى أنقذه من الفضيحة عقب اغتصاب الفتاة رفض التدخل لإنقاذه من الموت عقب قتله عليا السلولى. لأنه إذا كان قد أنقذه فى المرة الأولى كما يقول: «عز على أن تنتهى بسبب من تدخلى أسوأ نهاية لا أمل فيها لتكفير أو توبة فارتأيت أن أمنحك فرصة جديدة»[٩٣]، فإنه لو فعل الشئ نفسه هذه المرة، خاصة بعد أن ملك العفريت حريته وتخلص بموت السلولى من السحر الأسود الذى كبله به، تكون عملية القتل التى قام بها صنعان ليخلص الحى من حاكم ظالم «مجرد مؤامرة دورك فيها دور الآلة، وتفقد الجدارة والتكفير والتوبة والخلاص»[٩٤].

ويؤكد الحوار النهائى المطول بين قمقام وصنعان الجمالى منطق العفريت القائم على العدل المطلق الذى يتيح للإنسان فرصة الاختيار، ويكتفى فقط بتيسير الأمر له. فالإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن اختياراته، حتى لو كانت بعض هذه الاختيارات نتيجة لتدخل العفاريت فى حياته. لأن دور العفاريت الأساسى كما رأينا ليس أكثر من جعل بعض العناصر غير المرئية ظاهرة. ولأن صنعان ينطوى فيه داخله على بعض الشر الذى مارسه شهريار، فإن من الطبيعى أن يتركه العفريت ليتحمل وزر أفعاله، علها تمكنه من الخلاص. أما جمصة فقد تغير معه الأمر، واستمرت فصول الاختبار الذى تردد فيه بين الخير والشر منذ البداية، لتكشف الرواية فيه عن الجانب الآخر فى شهريار. جانب التردد بين الشر والخير، والمسيرة الصعبة التى لابد من خوضها إذا ماكان للخير أن ينتصر على الشر الكامن فيه. وحتى

تتيح الرواية للقارئ أن يكتشف التناظر بين شخصياتها وشخصية شهريار، فإنها تعقد كذلك باستمرار فى ثنايا النص شبكة من العلاقات المتشابكة بينها وبينه. فقد تساءل جمعة عقب اكتشافه فساد الحاكم الجديد:

«قال لنفسه: من تعفف جاع فى هذه المدينة الفاسدة، وتساءل ساخرا: ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل؟ أليس السلطان نفسه هو من قتل المئات من العذارى والعشرات من أهل الورع والتقى؟ ما أخف موازينه إذا قيس بغيره من أكابر السلطنة ... عجيبة هذه السلطنة بناسها وعفاريتها. ترفع شعار الله وتغوص فى الدنس»(٩٥).

وقد استمرت هذه التساؤلات تلح على جمعة عبر حكايته. بدأت قبل ظهور العفريت سنجام له. ثم استمرت عندما امتحنه العفريت بارتكاب جرائمه ضد الطغمة الفاسدة، وقرر جمعة أمامه: «لم أفلح أبدا فى اقتلاع الهواتف الشريفة، إنها دائما تحاورنى فى سكون الليل»(٩٦)، فطلب منه العفريت تحكيم عقله وإرادته وروحه. وتواصلت التساؤلات فى حواره مع الشيخ البلخى عندما توجه إلى زيارته بحثا عن جواب لحيرته، فما كان من الشيخ إلا أن علق الجواب على قرار جمعة نفسه وبنفسه ودون معاونة من أحد. اللهم إلا تلك النصيحة التى قدمها له حينما قال الشيخ له أن ثمة أمرا واحدا يهمه وهو «أن يكون القرار من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك»(٩٧). وعندما اتخذ جمعة قراره وقتل الحاكم الفاسد، وواجه السلطان بشجاعة نادرة أثناء المحاكمة، بل مستفزة للسلطان نفسه ومستهينة به، تبين لنا من رد فعل العفريت سنجام أن جمعة/الإنسان قد نجح فى الامتحان. وكانت آية نجاحه إفلاته من الموت، أو إلغاء العفريت عقاب السلطان الجائر، بعدما ألغى جمعة السلطان نفسه باستهانته به وإصراره أمامه: «إقدامى يقطع بأننى لا أبالى»(٩٨). وهذا الإلغاء المؤقت للسلطان يرافقه بعث جديد لجمعة فى صورة عبدالله الحمال، أو بالأحرى فى شخصية جديدة أجهزت على نوازع اللامبالاة والشر التى كانت تنازع جمعة، وغلبت عليها نوازع الخير التى جاء عبدالله الحمال تجسيدا لها. وقد ترافق هذا أيضا مع تغير لون بشرته إلى السواد ،كأن سواد البشرة شارة بياض القلب فى عالم تزاوج المتناقضات وتفاعلها. وترافق كذلك مع التوازى بين حكم السلطان على جمعة بالموت، وتصور العامة المناقض لهذا الحكم حيث علق على عجر الحلاق: «قتلوه جزاء فعل الخير الوحيد فى حياته»(٩٩).

وإذا كانت الحكايتان الأوليان قد حرصتا على التكرار مع المغايرة، فإنهما كشفتا كذلك عن آليات توليد المعنى فى النص وعن طبيعة الجدل المستمر بين الحكايات والقصة الإطار فى الرواية. لأن أولاهما التى قدمت لنا بعض تجليات شهريار الشرير فى صنعان انتهت بقتل صنعان، كأنما ترهص بقتل الشر فى شهريار بعدما أنفقت (ألف ليلة وليلة) كل هذا الجهد السردى فى تثقيفه. بينما أبقت الحكاية الثانية على جمعة بعد أن ربطت بين حيرته بين نوازع الشر والخير فيه وحيرة شهريار أمامه، كأنما لترهص بأن انتصار الخير فى جمعة الذى ستمر شخصيته عبر عدد من التحولات المهمة بعد ذلك، هو البشير بالتحول الكبير الذى سيعيشه شهريار فى (ليالى ألف ليلة) التى تطمح إلى أن تكون تكملة للنص الشهرزادى الأم، وأن تواصل بالسرد رحلة تغليب الخير على السلطان، بعد أن استأصلت شهرزاد نوازع الشر فيه.

وتقدم لنا الحكاية الثالثة: «الحمال» ما جرى لعبدالله/جمعة قبل أن يتبدل مرة أخرى على أيدى عبدالله البحرى، بالصورة التى تؤسس معها تناظرا بين تبدل البشر وتدخل العفاريت لتحقيق هذا التبدل. فالعفاريت لاتستطيع أن تبدل ما بشخص حتى يغير

نفسه. وقد غير جمصة نفسه بنفسه واختار سبيل الخير فساعده سنجام فى اللحظة الحرجة. وهذا أيضا ما جرى لعبدالله الحمال الذى حاول أن يختط طريقه المستقل فى تحقيق الخير بعيدا عن نشاط الشيعة والخوارج الذين «حرروا الصحائف السرية تطفح بتجريم السلطان والولاة وتطالب بالاحتكام إلى القرآن والسنة»[١٠٠]. وبعيدا عن أرق الأسئلة الملحاحة: «لم لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قمقام صنعان الجمالى»[١٠١]؛ فحكاية عبدالله الحمال فى الرواية ليست إلا مواصلة للرحلة والامتحان الذى يعيشه الإنسان ليؤسس إنسانيته واختياره فى فضاء الرواية وفى فضاء العالم معا، وهى أيضا حكاية الخيارات العديدة المتاحة أمامه، وكيف أنه ليس باستطاعته أن يعيد ما مضى، أو أن يسترجع الأزمنة المنصرمة. وقد اختار عبدالله أن يعمل حمالا مع رجب الحمال بعد أن هاجر السندباد صديق رجب ورفيق عمره ومهنته، فرحب به. وحوم حول أسرته القديمة آملا فى أن يعيد مامضى؛ يتزوج زوجه القديمة ويرعى ابنته، ولكنه لم ينجح. وصادق فاضل صنعان، فحاول هذا الأخير أن يجره إلى عالمه السرى، ولكنه ظل فى مقام الحيرة، مترددا بين مقام العبادة ومقام الدم. فذهب إلى الشيخ البلخى الذى «اطلع على هواجسه فأحاله إلى ذاته. عليه أن يسلم بذلك مادام الإنسان قد قبل الأمانة»[١٠٢].

وقد قبل عبدالله الحمال الأمانة التى عرضت على الجبال فأبت أن تحملها خشية الله وحملها الإنسان. وانطلق كالسهم فى سماء الجهاد فسقط بطيشة مرجان كاتم السر، ثم لحقه إبراهيم العطار التاجر الكبير، ليس فقط لأنه كان يدس السم لأعداء الحاكم، ولكن أيضا لأنه أهان عبدالله الحمال فعاتبه سنجام على تنكبه طريق الجهاد، ووقوعه أسر أهواء رغبته فى رد الإهانة. ثم حاول عدنان شومة تجنيده ليعمل بصاصا، فيكون واحدا من عيون الشرطة، فأرداه قتيلا وهو يتوجه إلى دار خاصة يلتقى فيها جلنار وزهريار شقيقتى يوسف الطاهر حاكم الحى. ولما خشى انكشاف أمره اتجه إلى النهر؛ حيث خرج له عبدالله البحرى ودعاه إلى الغوص إلى مملكة ما تحت الماء فبدلته الغطسة تبديلا جديدا، وعاد إلى البر آمنا، له وجه جديد، «لا هو وجه جمصة البلطى ولا وجه عبدالله»[١٠٣]. وطابت له الحياة فى الخلاء على مقربة من اللسان الأخضر. ولما علم أنه قبض على معارفه القدامى فسيق إلى السجن رجب الحمال وفاضل صنعان وزوجه أكرمان، توجه إلى كبير الشرطة الجديد فقدم نفسه فدية عمن يحب، واعترف له بأنه قاتل عدنان شومة، ولكن لم يصدقه أحد، وأودع دار المجانين باسم عبدالله المجنون.

(١٤) تحولات الشخصيتين الأساسيتين وتناظراتها:

بعد هذه الحكايات الثلاث التى تقدم لنا العفريتين الخيرين قمقام وسنجام، وتقدم لنا وجهى شهريار واختيار الإنسان الحر للجهاد من أجل الإطاحة بالظلم، تنتقل بنا الرواية إلى حكايات العفريتين الشريرين سخربوط وزرمباحة، وأولاها هى حكاية النص الرابعة «نورالدين ودنيا زاد» وهى نفسها «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة وليلة)[١٠٤]، وإن استخدمتها الرواية هنا بتغيير مقصود، جعل دنيازاد بطلتها بعد أن زوجها النص الشهرزادى من شاه زمان شقيق شهريار. ولكن لأن (ليالى ألف ليلة) ليس فيها مكان لشاه زمان، وإنما لدنيازاد وحدها، فقد استخدمتها لتكون بطلة لهذه الحكاية بدلا من بنت وزير مصر شمس الدين فى الحكاية الشهرزادية، وهو استخدام يستهدف إرهاف علاقة الحكايات بالقصة الإطار وتذكير القارئ المستمر بأن الجدل بينها ليس قاصرا على شهريار وحده، وإن استأثر بنصيب الأسد فيها. وقد جعلت هذه الحكاية لعبدالله المجنون دورا أساسيا فيها بعد أن أمر سحلول بشق نفق عفريتى يخرجه به من دار المجانين، حتى يتعمق الجدل بين الحكايات نفسها بقدر إدارته

بينها وبين القصة الإطار. لأن الوحدة العضوية فى الرواية تنهض على المحورين معا، وليس على محور أساسى واحد هو الجدل بين القصة الإطار والحكايات المروية داخلها.

كما جعلت الانتقال إلى هذه الحكايات موازيا لانتقال آخر من عالم السادة إلى عالم العامة والفقراء. ولم يقتصر دور عبدالله المجنون على هذه الحكاية بل امتد إلى الحكايتين التاليتين، عندما أنقذ «عجر الحلاق» من النطع، وكشف عن ابتذال جلنار وزهريار الذى مهدت الحكايات له قبل أن يصبح أخوهما حاكما للحى، وإن آثرت إرجاء فضيحتهما إلى أن يصبح حاكما، لتكشف لنا عن ازدواج المعايير عندما يقترب الفساد من حصن السلطة. فعندما قتلت الشقيقة الكبرى شقيقتها الصغرى غيرة منها، حاول الحاكم إلصاق التهمة بعجر الحلاق وقرر ضرب عنقه، خاصة بعد أن تجمع عليه الأثرياء وقد نجح فى ابتزازهم عقب حادث اعتدائهم على مهرج السلطان «شملول الأحدب» عند اللسان. وتدخل المجنون فأعاد السلطان المحاكمة وحكم بالعدل وقد «تغير السلطان وتخلق منه شخص جديد ملئ بالتقوى والعدل»(١٠٥)، كما يقول دندان الذى لايكف عن الدهشة من تحولات السلطان التى تتوازى هنا مع تحولات جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون. ومقابل هذا التراكب فى الشخصية ـ التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد الذى تقفته الحكايات وصاغته عملية التفاعل المستمر بين عالم البشر وعالم العفاريت ـ تقدم لنا الرواية تحولات شهريار من خلال علاقته الشائكة والشائقة معا بهذا المجنون.

وتجذب الرواية انتباهنا إلى هذه العلاقة منذ البداية، عندما أخذ السلطان يراجع قراره بشأن جمصة إبان حكايته بعد أن حكم بإعدامه: «الحق أننى أوشكت أن أكتفى بسجن جمصة البلطى، ثم بحنق، ولكنى أعدمته جزاء وقاحته فى مخاطبتى»(١٠٦)، ولما يجيبه الوزير دندان مخففا من وقع هذا عليه: «على أى حال نال الشقى جزاءه، فقال بحدة، ونلت نصيبى من الكآبة»(١٠٧)، وهذه الكآبة التى يعبر عنها السلطان جزاء إعدامه جمصة البلطى لا يمكن أن تفهم فى السياق النصى إلا من خلال هذا الترابط بين الشخصيتين، وندم السلطان على إساءته إلى من يعد على الصعيد النصى تجليا من تجلياته المرتجاه على الأقل. وتستمر تفاصيل هذه العلاقة الملتبسة والمعقدة معا فى التبلور على مدار النص لا من خلال الاقتران وحده، وإنما من خلال المفارقة كذلك. لأنه ما أن يؤمر سحلول بشق النفق الذى سيخرج جمصة/عبدالله المجنون من دار المجانين ويأوى جمصة إلى النخلة عند اللسان حتى يذكر نفسه: «ليس هذا من عمل الإنس، تذكر ذلك ياجمصة، تذكر وتفكر ...كائن بلا هوية، غاية بين الأكوان، ولكن تذكر وتفكر فلم يجئك الفرج بغير ما سبب»(١٠٨). وهذا التواضع الذى يبديه جمصة فى مواجهة المعجزة، يقابله تعليق شهرزاد على حال السلطان بعد هذا الحدث مباشرة: «لا أمان للسفاك، إن شر ما يبتلى به الإنسان أن يتوهم أنه إله»(١٠٩). كأن السلطان هو الوجه المناقض كلية لجمصة، بعدما كان الوجه المماثل له، وهذا وجه من وجوه التباس العلاقة وثرائها معا.

لذلك كان من الطبيعى أن يشعر السلطان بالخوف عندما يواجه بعد ذلك بنصيحة حاكم الحى يوسف الطاهر بضرب عنق جمصة/ المجنون بدلا من إرجاعه إلى دار المجانين:

«تردد السلطان طويلا حتى شعر المقربون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى حياته. ولما أدرك دندان ذلك قال بلباقة: ما هو إلا مجنون يامولاى، ولكن به سراً لا يستهان به فليترك وشأنه. وما من مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دور فى العناية الإلهية. أرى يا مولاى أن

يترك وشأنه، وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة والخوارج. فقال السلطان شاكرا فى باطنه لوزيره لباقته: أحسنت النصيحة يادندان»(١١٠).

وكان من الطبيعى كذلك أن يأمر السلطان بإعادة التحقيق فى قضية عجر الحلاق بعدما «وافاه المجنون بأخبار أراد أن يتحقق منها»(١١١)، ولما أمر السلطان بإطلاق سراح عجر الحلاق بعد أن حكم عليه حاكم الحى بالإعدام، لم يتوجه عجر للسلطان ليشكره، وإنما «مضى إلى النخلة غير بعيد من اللسان الأخضر فانحنى أمام المجنون المتربع تحتها وقال بامتنان: إنى مدين لك بحياتى أيها الولى الطيب»(١١٢)، فى تأكيد نصى آخر للتوحيد بين شخصيتى السلطان والمجنون أو للربط بينهما، كأن أحدهما بديل للآخر.

فتدخلات المجنون إذن لها وظائف سردية عدة تؤكد تفرده من ناحية، وتعمق التوازى بينه وبين الجانب المرتجى من شهريار نفسه من ناحية أخرى، وتشير من ناحية ثالثة إلى مبدأ الوحدة فى التنوع وتعدد التجليات وتكراراتها الذى تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة) كما بيّنا فى مطلع هذه الدراسة. كما أنها تساهم على الصعيد النصى فى تعميق العلاقة بين شهريار جمصة/عبدالله الحمال/ عبدالله المجنون، مقابل فصم النص كلية للعلاقة الأولى بين شهريار وصنعان لما ترتبط به العلاقتان من دلالات متناقضة يمكن تصويرها على النحو التالى:

المجنون × شهريار ←——— نمو وتعدد / حياة

صنعان × شهريار ←——— اغتصاب وقتل / موت.

أما تدخل عبدالله المجنون المهم والأساسى، الذى يعمق من دلالة علاقة التوازى الروائية المهمة بينه وبين السلطان، فقد جاء فى الحكاية التالية لحكاية «عجر الحلاق»، عندما قررت زرمباحة غواية سادة الحى بنفسها فى حكاية «أنيس الجليس» التى بدأت بفتنة العامة عن بعد، فتحدث بجمالها إبراهيم السقا ورجب الحمال وعجر الحلاق حديثا مهد لكريشيندو السقوط الذى بدأت فيه «الحركة بصوت ناعم كالخرير ثم انفجرت بهزيم الرعد»(١١٣)، لأنها بدأت بالحاكم السابق يوسف الطاهر ثم تبعه حسام الفقى وحسن العطار وجليل البزاز، و«أنيس الجليس ساحرة فاتنة تحب الحب، تحب المال، تحب الرجال. لايرتوى لها طمع ولا تكف عن طلب. الرجال يستبقون بحكم الحب والغيرة. لا يستأثر بها أحد، ولايزهد فيها أحد، منحدرين بقوة واحدة نحو الضياع»(١١٤). ومع الضياع كان لابد من الجنون والدم، فقتل حسام الفقى رئيسه السابق يوسف الطاهر أمام باب بيتها. وحوكم وضرب عنقه. وأمر الحاكم كبير الشرطة بالتحقيق مع المرأة ومصادرة مالها الحرام. فلما فعل وأخذ رجاله ينقبون فى الدار عن الحلى والنقود، وتركوه وحده معها أزاحت عن وجهها النقاب فنظر وصعق. ولما سألته المروءة «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام. أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام. لكنه غرق فى الصمت»(١١٥).

هنا، يكشف لنا النص عن براعته فى استخدام التكرار والمغايرة للكشف عن الحالة التى ترهص بتكرار الدورة كلها: «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام، أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام». هذا التكرار الذى تتكرر فيه الجملة برمتها مع تغيير صفة واحدة يشى بتحول جذرى، تحتاج نصوص أخرى لم تتعلم درس (ألف ليلة وليلة) السردى العظيم إلى صفحات عدة للتعبير عما اضطرم فى داخله من تقلبات فى لحظة واحدة، تصارعت فيها الإرادات والمتناقضات. وعاد لها كبير الشرطة فى المساء، وقد أيقن أنها القدر الذى لاينفع معه حذر ولا ينتفع حياله بمثال، عاد ببدرة مكتنزة تناسب المقام، وبدأت دورة جديدة من تصاعد مد إغوائها، وهى دورة سرعان ما جمعت فى بيتها كل

رجال الدولة عراة كلاً فى صوان مغلق عليه، من كبير الشرطة حتى حاكم الحى وصهر السلطان ثم الوزير والسلطان نفسه. كل عار فى صوان، وأنيس الجليس تضحك ساخرة وهى تقول: «غدا فى السوق سأعرض الأصونة للمزاد بما فيها»(١١٦).

فهل يترك جمصة/عبدالله المجنون مثيله/السلطان للتعرض لهذا المصير قبل أن تنتابه التحولات التى انتابته هو من قبل؟ الإجابة لا، لأنها وهى فى ذروة انتصارها ذاك يظهر لها المجنون الذى سرعان ما قرأ عليها تعويذته فانهارت،

«ومضت قسمات وجهها تذوب وتتداح فصارت عجينة متورمة. تقوضت القامة الفارهة وطارت منها الملاحة والرشاقة. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة. استحالت دخانا ثم تلاشت غير تاركة أى أثر. فى أعقابها اندثرت الأرائك والوسائد والأبسطة والتحف. انطفأت القناديل. فنيت فساد الظلام. حمل ركام ثياب الرجال فقذف بها من النافذة ومضى نحو حجرة الأصونة. قال المجنون يخاطب من فى الأصونة: لن أعفيكم من العقاب، ولكنى اخترت لكم عقابا ينفعكم ولايضر بالعباد. فتح الأقفال بسرعة ثم غادر المكان»(١١٧).

وإنقاذ عبدالله المجنون لكل من الأصونة قد تم من أجل إنقاذ السلطان نفسه، ومن أجل أن ينقل له بعض الدروس التى تعلمها هو نفسه من الحكايات. وأهم هذه الدروس التى انتهت الحكايات الست الأولى بتأسيس قيمة من قيمها المهمة ومن قيم الحكم فى نص الرواية المضمر، هى قيمة الحياء التى نتعرفها فى حوار المجنون مع عبدالله البحرى الذى يعاتبه لأنه جنب الآثمين الفضيحة، فيرد عليه: «أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم، وقد خبروا ضعف الإنسان ... ويل للناس من حاكم لا حياء له»(١١٨).

وسوف تكتمل عملية الجدل المستمرة بين هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية فى نهاية الدورة، حينما يحل كل منهما محل الآخر على الصعيد الرمزى. فيعود جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون إلى السلطة فى تجليه الأخير عبدالله العاقل فى الوقت الذى يتخلى فيه شهريار عنها، فى نوع من تبادل المراكز والأدوار الكامل الذى ينطوى فى مستوى من مستويات التأويل على التناظر والتكامل بين الشخصيتين. وما الحوار الأخير الذى تنتهى به الرواية بين الرجلين إلا تأكيد لهذا التبادل للأدوار، لأن عبدالله العاقل عندما يواجه السلطان الذى أخرجه ضعفه الإنسانى من الفردوس بعدما دخل إليه فى لحظة انكشاف بصيرته، وحكم على نفسه بالانخراط فى زمرة البكائين الذين يضنيهم ألم الفراق، ويسأله عما إذا كان له مأوى ويجيب بلا، يقول له:

«ـ هل يطيب لك أن تقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر؟

فقال السلطان دون مبالاة:

ـ ربما!

فقال الرجل برقة:

ـ إليك قول رجل مجرب قال: من غيره الحق إن لم يجعل لأحد إليه طريقا، ولم يؤس أحدا من الوصول إليه، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون، وفى بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فأصله، ومن ظن أنه فاصل مناه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولابد منه.

قال عبدالله العاقل ذلك ثم ذهب صوب المدينة»(١١٩).

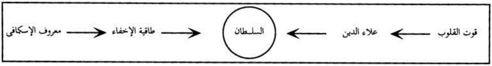
هذا التبادل الجغرافى للأماكن بعد التبادل الرمزى للأدوار يؤكد وثاقة العلاقة الجدلية بين الشخصيتين. فيبقى شهريار عند اللسان الأخضر الذى سكنه عبدالله المجنون فى الجزء الأكبر من الرواية، ويعود عبدالله العاقل إلى المدينة التى كانت مقرا لشهريار طوال أحداث الرواية. ليحكم فيها بالعدل الذى استعصى على شهريار تحقيقه، يحكم فيها نيابة عنه، وفى مستوى من مستويات المعنى فى الرواية، باعتباره التجلى الجديد لشهريار لتصبح السلسلة هى جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/عبدالله العاقل/شهريار الجديد، هى سلسلة التحولات الأساسية فيها. وهى برهانها على المبدأ الشهرزادى القائل بالوحدة فى التنوع، أو المبدأ الصوفى الذى جسدته شهرزاد سرديا باعتبارها تلميذة الشيخ البلخى النجيبة فى رأى نجيب محفوظ.

(١٥) عالم الحكايات وخرائط شبكة علاقاته:

ولنعد الآن إلى بقية الحكايات، فبعد إجهاز عبدالله المجنون على زرمباحة فى الحكاية السادسة من الرواية، وتعرية كل رموز السلطة فى الواقع، بدأت خريطة جديدة من العلاقات تتكون فى الحكايات الست التالية. لأن الحكام الذين أطلق المجنون سراحهم عراة من الأصونة سرعان ما تناسوا الحياء الذى ملأتهم به التجربة. وموضوع الحكايات الثلاث الأولى بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة كاملا. بينما تكشف الحكايات الثلاث الأخيرة عن آليات عملية التغيير بالصورة التى يمكن معها اكتشاف نسق بنيوى معقد لهذه الست الأخيرة لايقل ثراءً وتشابكا عن ذلك الذى تعرفنا عليه فى الست الأولى. ومن البداية نلاحظ تحولا موازيا فى الخلفية الاجتماعية للشخصيات، لأن كل أبطال هذه الحكايات الست من العامة: رجب الحمال، وعلاء بن عجر الحلاق، وإبراهيم السقاء وصنعان فاضل بائع الحلوى ومعروف الإسكافى والسندباد الحمال. كلهم من العامة الذين يقتعدون الشلت فى «مقهى الأمراء» ولا يجرؤون على الجلوس على أرائك السادة التى تحيط بجدرانه. وانتقال العامة من لعب الأدوار الثانوية فى الحكايات الست الأولى إلى لعب أدوار البطولة الرئيسية فى الحكايات الست الأخيرة يؤذن بانتقال مركز الثقل فى النص من السادة إلى الشعب. خاصة وقد اهتمت الحكايات الست الأولى بنزع رداء المهابة عن هؤلاء السادة، والكشف عن فسادهم، وبالتالى التمهيد لتغيير خريطة العلاقات التراتبية التى فرضها الواقع السابق، وبلورة الخريطة الجديدة التى تتخلق وفق آليات التغيير البديلة.

وتضم حكايات الرواية الست الأخيرة حكايات: «قوت القلوب»، و«علاء الدين أبو الشامات»، و«السلطان»، و«طاقية الإخفاء»، و«معروف الإسكافى»، و«السندباد»، فى تتابع يميز الحكايات الخمس الأولى منها، ويجعل الحكاية السادسة نوعا من مسك الختام أو التذييل الذى تكتمل به البنية الخماسية التى تحتل فيها حكاية «السلطان» مركز الثقل، وتتفرع عنها فى كل اتجاه حكايتان، بالصورة التى يمكن تصويرها على النحو الآتى: [انظر الشكل أسفل الصفحة].

وهى بنية تكشف فى الحكايتين الأوليين عن إخفاق السلطة فى تعلم درس المحنة، وتصاعد هذا الإخفاق التدريجى من مجرد التقاعس عن مواجهة الحقيقة مع الزينى فى حكاية «قوت القلوب» الذى «اتخذ القرار المتهالك وفقد شرفه»(١٢٠)، وحتى دس الدسائس وتدبير



الجرائم والعودة إلى «أحداث الفوضى التى تنتاب الحى بين الحين والحين من اغتيالات وسرقات تنكشف عن أبشع المؤامرات» (١٢١)، عندما استعان حبظلم بظاظة وأبوه كبير الشرطة درويش عمران بالمعين بن ساوى المنبوذ لانحرافاته لتدبير مؤامرة لعلاء الدين أدت إلى إعدامه. وكان هذا الإعدام هو الذى أدى إلى خلق تلك السلطة الشعبية الموازية أو البديلة، وتحقيقها للعدالة فى مملكة الفقراء الوهمية فى «السلطان»، وهى الحكاية المركزية فى هذا التشكيل الخماسى، لأنها تطرح يوتوبيا مضادة للواقع الكالح الذى لا تتحقق فيه العدالة. فاتجاه السهم فى هذه البنية الخماسية يمضى من الحكاية الأولى عبر الثانية وصولا إلى الحكاية المركزية الثالثة، لكنه سرعان ما يرتد مع الحكايتين الأخيرتين ليحيل فى كل منها وبشكل ارتدادى مغاير إلى الحكاية المركزية الثالثة.

ومركزية «السلطان» وحكايته فى هذه البنية الخماسية ليست من المصادفات العارضة، ولكنها ترجيع لصدى البنية الكلية للرواية التى يحتل فيها السلطان مكانة محورية. كما أن لازدواجية السلطان فيها الدلالة نفسها التى تعقد جدليتها الثرية بين السلطان الحقيقى الغافل عن المظالم التى ترتكب فى مملكته، والسلطان البديل المشغول بإحقاق العدل المفتقد. فافتقاد العدل هو الموضوع الذى تدور حوله الحكايتان التاليتان: «طاقية الإخفاء» و«معروف الإسكافى»، ولذلك كان من المنطقى أن تحيلا بشكل ارتدادى إلى حكاية «السلطان» المركزية فى هذه البنية الخماسية. وإذا كانت الحكايتان الأوليان تجسدان إخفاق السلطة فى استيعاب درس المحنة بشكل تدريجى يتصاعد من مجرد اتخاذ قرار متهالك إلى تدبير المؤامرات، فإن الحكايتين الأخيرتين فى هذا التشكيل الخماسى تقدمان لنا تصاعدا مماثلا فى عملية البحث عن العدالة المفتقدة، يبدأ من البحث عن الحلول الفردية واستخدام القدرات السحرية فى «طاقية الإخفاء» ويتصاعد إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واندلاع التمرد الشعبى دفاعا عن مكتسباتها فى «معروف الإسكافى».

وكان من الطبيعى أن تبدأ هذه الحكايات الخمس بحكاية «قوت القلوب» التى لعب فيها رجب الحمال الدور الرئيسى، والتى كشفت عن أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة، ومازال يسعى لاستخدام العامة كباشا للفداء وللتستر على ضعفه ومهانته. فقد اضطر الزينى، حاكم الحى، للتستر على كبير شرطته بعد أن عرف أن زوجه متورطة معه فى محاولة قتل جاريته الجميلة المفضلة «قوت القلوب». كأن حكاية «قوت القلوب» هى حكاية الامتحان الجديد للحكام بعد تلقيهم درس محنة الأصونة فى بيت «أنيس الجليس». ويخفق حاكم الحى فى الامتحان الأول عقب المحنة لتبدأ دورة جديدة من الحكايات. صحيح أن الحكاية استثنت السلطان، وأكدت أنه تعلم درس المحنة وشرع يمارسه فى إحقاق الحق من خلال جولاته الليلية، كما استثنت من قبله جمصة من عالم السادة، وزجت به فى زمرة العامة تمهيدا لما سيحدث له فى المستقبل، وللدور الذى رصدته له بسبب علاقة الترابط الوثيقة بينه وبين شهريار. لكن موضوع هذه الحكاية، بل موضوع الحكايتين الأوليين بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة كاملا، وعلى أن ثمة جرثومة شريرة لا تنى تنمو من جديد فى قلب السلطة لتعيدها إلى حالها الأول من الفساد والعسف، مادامت هذه السلطة ليست قائمة على قاعدة شعبية وطيدة.

فحكاية «علاء الدين أبو الشامات» هى حكاية النقاء الروحى المطلق فى مواجهته للشر الشيطانى المطلق. وهى حكاية بلورة تلك الثنائيات بشكل يعتمد على الاستقطابات الحادة والمعارضات الواضحة. فروعة جمال علاء الدين: «نحيل القوام، مشرق الوجه، ناعس الطرف، فوق كل خد شامة» (١٢٢) لا تعادلها إلا شدة قبح حبظلم بظاظة بخلقته الشيطانية وسمعته السيئة. وسماحة

علاء ونورانيته تقابلها بشاعة حبظلم وحقده على الجميع وترديه فى الشر. وتواضع علاء وبساطته وعذوبته التى أهلته للزواج من زبيدة ابنة الشيخ البلخى، يقابلها غرور حبظلم وتطاوله حتى على السلطان نفسه[١٢٣]. وقد تعمدت الحكاية إبراز هذه التناقضات حتى تضاعف من أثر نجاح حبظلم وأبيه درويش عمران كبير الشرطة فى الإيقاع بعلاء الدين واتهامه بالسرقة والحكم عليه بالنطع بالرغم من اقتناع العامة ببراءته. وحتى تجعل إعدامه المفجر الأساسى للرغبة الشعبية فى البحث عن حاكم بديل. ذلك لأن حكاية «علاء الدين» تنتهى بحكاية رمزية يحكيها الشيخ البلخى لابنته زبيدة، أرملة علاء الشابة تعزية لها عن فقدانها لزوجها. وهى حكاية عن شيخ سقط فى حفرة ورفض أن يطلب العون من غير الله، ولما بعث الله له بحيوان كالتنين أرسل له ذيله فتسلق عليه ناداه «صوت من السماء: إنا نجيناك من الموت بالموت»[١٢٤].

وإذا انتقلنا الآن إلى الحكايتين الأخيرتين فى هذا التشكيل الخماسى، سنجد أنهما تقدمان كذلك تدرجا مماثلا فى مقاومة الشر المرتبطة بتحقيق العدالة، لأنه لا أمل فى أى عدل دون تلك المقاومة. لأن «طاقية الإخفاء» جسدت لنا ضعف فاضل صنعان فى مواجهة الشر الذى يجسده سخربوط، وتمثله «الطاقية» السحرية؛ فقد قبل فاضل شرط سخربوط: «افعل أى شئ إلا ما يمليه عليك ضميرك، هذا هو الشرط»[١٢٥]، وهو لا يدرى أن قبول هذا الشرط الذى ينطوى على الإعدام الرمزى لضميره يتضمن فى الوقت نفسه التمهيد القصصى للإجهاز عليه. فمع التسليم بالشرط تصبح محاولاته المتعددة للتذرع بأن باستطاعته أن يستخدم الطاقية فى تدعيم برنامجه الإصلاحى الذى عمل فى صفوف الشيعة والخوارج والحركات السرية على تحقيقه محض عبث وهباء. لأن سحر «الطاقية» ويقظة سخربوط التى تمنعه من استخدامها فى تحقيق الخير سرعان ما يعصفان بكل أمل لفاضل صنعان فى الإصلاح. فلم تيسر له الطاقية إلا قتل رجل برئ وهو يظن أنه «شاور» السجان الذى اشتهر بتعذيب إخوانه، ثم الحلول فى فراش الجميلتين «قمر أخت حسن العطار» و«قوت القلوب زوجة سليمان الزينى»، فافترسهما المرض والإحساس بالذنب والمهانة. ثم وجد نفسه عبدا للطاقية بعد أن قبض عليه وسجن. وتحقق لديه أن محاولته للإصلاح الفردى باستخدام تلك القوة السحرية لم يقيض لها النجاح، لأنها لا تنهض على أساس سليم من مقاومة الشر. فلم يعد أمامه ـ وقد أخفق حتى فى تحقيق نجاته الفردية، وسخربوط يبتزه مطالبا إياه بقتل المجنون والشيخ البلخى ـ أن يختار ما انتهت به نادرة الشيخ الرمزية فى نهاية حكاية «علاء الدين»، من النجاة من الموت بالموت.

فالنجاة الوحيدة المتاحة فى عالم الرواية هى النجاة بالعدل وبالشعب، وهذا ما تبرهن عليه حكاية «معروف الإسكافى» التى تعتمد منذ البداية على مزيج من الحكمة الشعبية وخفة الدم المصرية فى صياغتها لتفاصيلها، والتى مهد لها النص من قبل منذ حكاية «جمصة البلطى» عندما قال معروف الإسكافى:

> «لى مع العفاريت حكايات وحكايات، عند ذلك قال شملول الأحدب مهرج السلطان: علمنا أن العفاريت تتجنب دارك خوفا من زوجتك، فابتسم معروف مسلما بقضائه»[١٢٦].

لأن حكاية معروف مع العفاريت هى حكاية هزيمته لها بعد استخدامها، ومقاومة نزعاتها الشريرة حينما كشفت عن وجهها؛ فهى الحكاية التى تبدأ بالمعجزة دون أن ترجعها لفعل عفريت، اللهم إلا بأثر رجعى عندما يزعم سخربوط أنه صاحبها، ويطالبه باستئداء الثمن. فقد بدأت القصة بزعم معروف أنه عثر على خاتم

سليمان ويبرهان هذا الزعم على مشهد من العامة فى «مقهى الأمراء» الذى بدأت به الحكايات وفيه انتهت. ولما أجمع العامة على تحقق المعجزة لم يعد ثمة ضرورة لبرهان آخر. وهذا هو السر فى أن «معروف» لم يتمكن من تحقيق المعجزة حينما انفرد بنفسه فى حجرته، بالرغم من محاولته ذلك أكثر من مرة.

فمعجزة معروف هى معجزة جمعية وعلنية فى المحل الأول وليست سحرا فرديا ينفرد به، أو يخصه به عفريت فى اتفاق سرى. والواقع أن معجزة الحكاية الأساسية ليست هى ارتفاع معروف نحو السماء ثم هبوطه سالما، وإن كان لهذا الارتفاع الرمزى دلالاته. ولكنها مخاطبته للحاكم بندية وجسارة مؤدبين. واستخدام هذه المعجزة الجديدة فى تقريب الفقراء منه، ورفع اللعنة الظالمة عن حسنية الجميلة والزواج منها، وإحقاق العدل وتحسين حياة الفقراء. ومعروف نفسه يقول لحكام الحى فى مواجهته الأولى معهم :

> «إنه لمن يمن الطالع أن خاتم سليمان قدر أن يكون من نصيب رجل مؤمن يذكر الله بكرة وعشيا. إنه قوة لا قبل لقوتكم بها، ولكنى أدخرها للضرورة. كان بوسعى أن آمر الخاتم بتشييد القصور وتجييش الجيوش والاستيلاء على السلطة، ولكنى آثرت أن أتبع طريقا آخر»[١٢٧].

وهذا الطريق الآخر هو الذى يضمن لمعروف الاستيلاء الشرعى على السلطة، لأنه يمر عبر الإصلاح والرضا الشعبى عنه. ويؤكد معروف المقولة نفسها فى لقائه بشهريار الذى تحققت فيه معجزته الثانية، وارتفع بحق فى نظر شهريار، ولم تصعد به المعجزة إلى قبة قصره وحدها. فهتف السلطان: «ما أتفه السلطنة، ما أتفه الغرور، ولم يستطع معروف أن يعقب بكلمة فقد فاق ذهوله ذهول السلطان نفسه»[١٢٨]. ولهذا كان من الطبيعى أن ينتصر معروف فى معركته مع الشر، وأن ينتصر أساسا بالتفاف الناس حوله، وتعيين السلطان له حاكما على الحى.

ومقابل هذا التراكب فى تراتب الحكايات التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد، تطرح علينا الرواية مجموعة من الدروس التى يعود بها السندباد من رحلته التى انطلق إليها فى مشهد «مقهى الأمراء» الافتتاحى، لتجئ العودة إلى المقهى بعد الطواف حول العالم إكمالا للدورة وعود على بدء. ولتكون حكاية السندباد التى تشذ عن بقية الحكايات فى تقديم خلاصاتها على أحداثها، كأنها نوع من التذييل أو التعقيب على العمل كله، هى ختام دورة الحكايات كلها. لكن دروس رحلات السندباد الذى يعود ليحتل مكان السادة فى المقهى مكملا بذلك دائرة التحول الاجتماعى الذى يصعد بالفقراء إلى مراتب السادة، لا تلقى فى فضاء المقهى، ولكنها تقدم فى بهو القصر إرهاصا للجدل المستمر بين المقهى والقصر.

وأول دروس رحلات السندباد «أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة»[١٢٩]. وثانيها «أن النوم لايجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لا بأس مع الحياة»[١٣٠]. وثالثها «أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه»[١٣١]. ورابعها «أن الإبقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة»[١٣٢]. وخامسها «أن الحرية حياة الروح، وأن الجنة نفسها لا تغنى عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته»[١٣٣]. وسادسها «أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لايكفى أن يمارسها ويستعلى بها، وإنما عليه أن يقبل عليها بنور من الله يضئ قلبه»[١٣٤]. هذه الدروس الستة التى تناظرها حكايات السندباد الست التى قصها على السلطان تربط نص الرواية ببنية (البانتشاتانترا) فى محاولة فتح النص على تناظرات البنى السردية الكبرى فى (ألف

ليلة وليلة) وفى نظيرتها الهندية على السواء. وتقابلها كذلك عقبات الشيخ الست فى لقاء السندباد بالشيخ البلخى وقد اعتزم الارتحال من جديد. وأولى هذه العقبات هى:

«أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت»(١٣٥).

وهذه المقابلات بين:

الحكايات	⟷	دروسها
العقبات	⟷	اجتيازها
الموت	⟷	الحياة
الواقع	⟷	القص

ليست مقابلات بسيطة ولا تتم بشكل فردى، وإنما تتحقق كلها فى نوع من الاندغام والتكامل على مستويات عدة وفى جل الحكايات من ناحية، وبينها وبين بعضها من ناحية أخرى. لأن إفراد الحديث عنها فى نهاية الرواية لايعنى بأى حال من الأحوال أنها لم تكن كامنة ومتحققة بأشكال ودرجات مختلفة على مد متنها السردى. وتحققها غير المباشر هذا فى كل مستويات النص هو سر ثراء البنية السردية فى الرواية، ومفتاح الجدل بين عناصرها المتعددة ومستويات فاعليتها المتراكبة التى تفتح الواقع على النص، وترهف بالنص السردى خبرتنا به، وتعمق فهمنا له.

(١٦) نهاية الإطار المعكوسة وإخفاق شهريار:

وإذا ما انتقلنا الآن إلى النهاية، سنجد أن (ليالى ألف ليلة) تنتهى هى الأخرى بإغلاق القصة الإطار بعد أن طافت بنا، كالنص التراثى الأم، بين بداية الإطار ونهايته فى عوالم متراكبة من القص الساحر العجيب. ولكن شهريار الذى لم يحك علينا الحكايات، ولكنه عاشها وخبرها فى جولاته الليلية المتعددة ينتابه الضجر، لأنه قد أدرك أن الفساد كامن فى الإنسان مثله فى ذلك مثل الخير تماما. وحينما يصل إلى مرتبة الضجر، أو يقف فى موقف الضجر بالمعنى الصوفى، ينكشف عنه الحجاب ويدرك الحقيقة التى سعى دائما للبحث عنها. وهى حقيقة توشك أن تشكل عودة إلى نقطة الانطلاق، لأنها تكشف أن سر الداء هذه المرة فى بيته، كما كان من قبل فى بيته فى بداية القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). ولكن شتان بين هذا الاكتشاف والاكتشاف الأول الذى أطلق العنان لشهوة الدم. لأن شهرزاد هذه المرة لاتخونه بالجسد كما خانته زوجه الأولى، ولكنها وقد أخلصت له بجسدها وأنسلته ثلاثة ذكور، قد منعت عنه قلبها، فكرست إحساسه بالذنب ولم تصفح عنه. وتتعمد الرواية توقيت هذه المصارحة بعد آخر قصصها وهى قصة السندباد، أو بالأحرى قصصه. فبعد استماعه إلى دروس السندباد وحكاياته العجيبة التى يصفها بأنها مثل حكايات شهرزاد، فتعترف له شهرزاد بأن الحكايات جميعها تصدر عن منبع واحد، حكاياتها وحكايات السندباد، يصارح شهريار زوجته بضجره، وبأن الماضى لايزال يؤرقه:

«ـ أوشكت أن أضجر من كل شئ.

فقالت بإشفاق:

ـ الحكيم لا يضجر يا مولاى.

فتساءل بامتعاض:

ـ أنا؟! الحكمة مطلب عسير، إنها لا تورث كما يورث العرش.

ـ المدينة اليوم تنعم بحكمك الصالح.

ـ والماضى يا شهرزاد؟

- التوبة الصادقة تمحق الماضى.
- وإن حفل بقتل الفتيات البريئات والأفذاذ من أهل الرأى؟

فقالت بصوت متهدج:

- التوبة الصادقة ...

ولكنه قاطعها:

- لا تحاولى خداعى يا شهرزاد.
- ولكنى يا مولاى أقول الحق.

فقال بخشونة وحزم:

- الحق أن جسمك مقبل وقلبك نافر.

فزعت كأنما تعرت فى الظلام، هتفت محتجة:

- مولاى!
- لست حكيما، ولكننى لست أحمق أيضا، طالما لمست احتقارك ونفورك.

تمزقت نبراتها وهى تقول:

- علم الله ..

لكنه قاطعها:

- لا تكذبى ولا تخافى، لقد عاشرت رجلا غارقا فى دماء الشهداء»[١٣٦].

فى هذا الحوار الذى تبدأ به (ليالى ألف ليلة) نهاية القصة الإطار فيها، نتعرف آليات عملية إعادة السلطة للرجل. ويبدأ هذا الحوار عمدا بعد مساواة حكايات شهرزاد بحكايات السندباد الذى كان حمالا فقيرا جاهلا من العامة حسب نص الرواية، ذهب هو الآخر ليتلقى بعض الدروس على يد الشيخ البلخى، ولكنه قنع «بمبادئ القراءة والدين شأن الكثيرين»[١٣٧]، وعمل حمالا حتى قرر السفر وعاد بعده بالمال والحكايات. فالنص يحرص على وضع حكايات السندباد، وهى حكايات من النوع الذى يتعمد بلورة أمثولات قصدية مقولبة، ولا يمكن أن ترقى إلى مستوى الحكايات الشهرزادية، ولكن تعمد رواية نجيب محفوظ المساواة بينها وبين حكايات شهرزاد له دلالته، خاصة لأن الرواية تجعل شهرزاد تعترف بأن جميع الحكايات: «تصدر عن منبع واحد يا مولاى»[١٣٨]، بما يوحى بأن حكاياتها لا تتميز عن حكايات غيرها من العامة، وبما يحيلنا إلى المنبع الأصلى الذى تصدر عنه المعرفة الدنيوية منها واللدنية فى النص وهو الشيخ البلخى/الرجل.

ويتعمد هذا الحوار الدال أن يكشف لنا عن أن شهرزاد تمارس النفاق مع زوجها اتقاء لشره، كأنه بذلك ينفى عنها ثقتها فى تربيتها له. كما يتيح الفرصة لشهريار فى الوقت نفسه ليبرهن على تفوقه عليها. لأن نفاقها لا ينطلى عليه، فهو يعرف أن الحكمة مطلب صعب، وشتان بين أن يصفك من يخشاك بالحكمة، وبين أن ترقى مجازها العسير. بل إنه يكشف فى هذا الحوار عن أنه قد ارتقى درجات فى معراج الحكمة ذاك، عندما أدرك أنها لاتورث كما يورث العرش، وأنها تقتضيه العفو عند المقدرة. لذلك يشعر شهريار حقيقة بالقلق، ويملك جسارة مواجهة الحقيقة وحده، لأنه لا يعترف فحسب بقتله للفتيات البريئات، وإنما بندمه على قتل الأفذاذ من أهل الرأى، وبقدرته على كشف خداع شهرزاد، ومعرفة حقيقة موقفها منه طوال الوقت. وكان طبيعيا أن تشعر شهرزاد بأنها تعرت من رداء نفاقها وكذبها، وهو لا يكتفى بمصارحتها بأنه يعرف حقيقة موقفها، ولكنه يسمو عليها فى هذا المجال لأنه يقرن المعرفة بالصفح، وهى التى لم تصفح عنه أبدا، ولا غفرت له مافعله ببنات جنسها. ويواصل شهريار الكشف عن تفوقه من حيث هو رجل على شهرزاد فى هذا الحوار عندما ينفى عن نفسه الحكمة، ولكن تصرفاته تشى بحكمته، فالحكمة الحقة لا تفصح عن نفسها فى

الأقوال وإنما تتجسد فى الأفعال. وهاهو شهريار يكشف لنا بأثر رجعى عن نبل موقفه إزاء معرفته لحقيقة مشاعر شهرزاد وهى التى حرصت على مداراتها، ولكنه أدرك نفورها منه واحتقارها له، ومع هذا أبقى عليها وقد كان باستطاعته الإطاحة بها. ويكشف شهريار لنا ولشهرزاد نفسها عن سر إبقائه عليها فنزداد له إجلالا:

«ـ أتدرين لم أبقيت عليك قريبا منى؟ لأننى وجدت فى نفورك عذابا متواصلا أستحقه، أما ما يحزننى فهو أننى أومن بأننى أستحق جزاءً أشد.

فلم تتمالك أن بكت، فقال برقة:

ـ إبك يا شهرزاد، فالبكاء أفضل من الكذب.

هتفت:

ـ لا أستطيع أن أتقلب فى نعمتك بعد الليلة..

فقال محتجا:

ـ القصر قصرك، وقصر ابنك الذى سيحكم المدينة غدا. أنا الذى يجب أن أذهب حاملا ماضى الدامى.

ـ مولاى!

ـ على مدى عشر سنوات عشت ممزقا بين الإغراء والواجب، أتذكر وأتناسى، أتأدب وأفجر، أمضى وأندم، أتقدم وأتأخر، أتعذب فى جميع الأحوال. آن لى أن أصغى إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة ...

قالت بنبرة اعترافية:

ـ إنك تنبذنى، وقلبى يتفتح لك.

فقال بصرامة:

ـ لم أعد أبحث عن قلوب البشر.

ـ إنه قضاء معاكس يعبث بنا.

ـ علينا أن نرضى بما قدر لنا.

فقالت بمرارة:

ـ مكانى الطبيعى هو ظلك»[١٣٩].

يكشف لنا هذا الحوار عن أن شهريار قد ارتقى فعلا فى مدارج الحكمة، فقد أبقى على شهرزاد أداة لتعذيبه، وأنه وقد أدرك ثقل ذنوبه أراد التكفير عنها، وتحمل مسؤوليته كاملة. ولذلك، فما أن تبكى شهرزاد حتى يهتف بها: ابك، فالبكاء أفضل من الكذب وأنبل. وقد عاش هو ألم الصدق مع النفس طوال السنوات العشر الماضية، وهى فى مستوى من مستويات القص فى الرواية سنوات البحث عبر الحكايات وبالحكايات. وهى هنا خبرات حياته التى تعرفنا فى حكايات النص بعض جوانبها، عن النفس وعن اليقين. وها هى ثمار اليقين العسير المنال تبدأ فى التساقط فى يديه فينصت لنداء الحكمة ولا يجد مناصا من التخلى عن عرض السلطة، فبهذا التخلى يحقق انتقامه من شهرزاد كما حققت هى انتقامها منه. لكن الفرق الجوهرى بين الانتقامين أن انتقام شهرزاد كان مرهونا بشهريار. أما انتقام شهريار، فإنه يتم بالرغم من شهرزاد، وبرفض قلبها بعدما تفتح له. وهى تدرك فداحة هذا الانتقام فتصرخ ملتاعة: «إنك تنبذنى وقلبى يتفتح لك»، فيرد عليها بصرامة بأنه لم يعد يبحث عن قلوب البشر، فقد تجاوز بارتقائه فى معراج الحكمة مراتب البشر العاديين واقترب من جوهر الإنسان الصافى. لكن شهرزاد لاتدرك هذا التغير الجوهرى الذى انتابه، فتتوسل إليه بأن مكانها الطبيعى هو ظله، بعد أن بقيت فى موقف البشر العاديين الذين تملؤهم المرارة والرغبة فى الانتقام والكراهية. ولذلك، كان رد شهريار عليها: «السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهلية، أما

الإنسان فعليه أن يجد خلاصه»(١٤٠). ويهجر شهريار العرش والجاه بحثا عن هذا الخلاص الفردى للإنسان، ليؤكد بهذا الهجران ارتفاع الرجل فوق كل سلطان، لأن الرجل هو مصدر كل السلطات فى هذا القص الرسمى، بينما كانت المرأة هى مصدرها فى قص (ألف ليلة وليلة) الشعبى.

هوامش وإشارات

(١) راجع Ferial Ghazoul, **"Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights,"** Arab Studies Quarterly, Vol: 5, No: 1, Winter 1983, pp. 13-21.

(٢) **البانتشاتانترا أو الأسفار الهندية الخمسة** هو الكتاب القصصى الهندى الذى أخذ عنه عبدالله بن المقفع ترجمته العربية المعرفة باسم **كليلة ودمنة**.

(٣) راجع فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٧، ١٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢١.

(٦) يفرق عدد من الدارسين المحدثين للنظرية النقدية النسائية بين طبيعة الرغبة الذكرية، وهى التى تتحكم بدورها فى بنية العلاقات بين الذكور، وطبيعة الرغبة الأنثوية التى تصوغ رؤية نسائية للعالم وللعلاقات بين البشر فيه. فبينما تعتمد الرغبة الذكرية، والفكر الأبوى كله، على الصراعية باعتبارها أساساً لبنية العلاقات الإنسانية، تعتمد الرغبة النسائية على التكافل والتعاضد، وتخلو إلى حد كبير من الصراعية. للمزيد من التفاصيل حول هذا الأمر راجع نقد توريل موى لنظرية الرغبة الذكرية المثلثة عند رينيه جيرار فى Toril Moi, "The Missing Mother: **The Oedipal Rivalries of René Girard"**, Diacritics, Vol. 12, Summer 1982, p. 21-31 ودراسة ساره كوفمان: Sarah Kofman, "The Narcissistic Woman: Frued and Girard", Diacritics, Vol. 10, September 1980, pp. 37-45, وكذلك دراسة إيف سيدجويك Eve Kosofsky Sedgewick, "Gender Asymmetry and Erotic Triangles", in **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**, p. 21.

(٧) راجع St Elmo Nauman, **Dictionary of Asian Philosophy** (London, Routledge and Kegan Paul, 1979), p.21.

(٨) فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٤.

(٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) راجع: E. M. Forster, **Aspects of the Novel** (London, Penguin Books, 1972)

(١١) Kathryn Hume, **Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature** (London, Methuen, 1984), p.164.

(١٢) راجع فى هذا المجال دراسة فريال غزول عن الجدل بين الإطار وعدد من القصص الأساسية فى (ألف ليلة وليلة) فى كتابها
Ferial Jabouri Ghazoul, **The Arabian Nights: A Structural Analysis** (Cairo, National Commission for UNESCO, 1980).

(١٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع، طبعة مكتبة صبيح (القاهرة) وهذه هى الطبعة التى نأخذ عنها فى هذه الدراسة، ص ٣١٧.

(١٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٨) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢).

(١٩) جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: **عالم بلاخرائط**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، فيها نوع من التناص مع **ألف ليلة وليلة** ومع **القصر المسحور** التى كتبها طه حسين مع توفيق الحكيم.

(٢٠) بدر الديب: **إعادة كتابة حاسب كريم الدين وملكة الحيات**، القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠، وهى الكتاب الثانى من **وراء الكينونة** الذى صدر كتابه الأول بعنوان **أقسام وعزائم**. ولبدر الديب بالإضافة إلى ذلك عمل سردى آخر يقيم حواره التناصى الشيق مع **ألف ليلة وليلة** وهو عن الجارية تودد.

(٢١) تستعير ليانة بدر فى روايتها **عين المرآة**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١ دور شهرزاد التى تروى لرجلها الحكايات، وتدير به حوارا خصبا مع المأساة الفلسطينية الفاجعة فى تل الزعتر.

(٢٢) قدمت فريال غزول، وهى من أكثر نقاد جيلنا اهتماما بهذا النص الكبير، دراسة شيقة فى هذا المجال عن تأثير **ألف ليلة وليلة** على مسرحية وليام شكسبير **ترويض النمرة**، راجع: **"The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: The Sleeper Awakened and The Taming of the Shrew" in The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography** (Cambridge, Mass, Dar Mahjar, 1983), pp. 58-70. كما قدمت كذلك دراسة أخرى عن تأثيرها على الكاتب الأرجنتينى الكبير خورجى لويس بورخيز والكاتب الأمريكى المعاصر جون بارت هى: **Dialectics of the Self and the Other: Arabian Tales in North American and South American Literature** "Paris, ICLA Con-

gress,1985". وهناك بالإضافة إلى ذلك كتاب محسن جاسم الموسوى، الوقوع فى دائرة السحر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى، بغداد، دار الشئون الثقافية، ١٩٨٦.

(٢٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ٤.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٨ ، هذه هى بداية القصة الأولى فى **ألف ليلة وليلة** وهى أيضا الجملة التى يبدأ بها السرد فى كل ليلة من الليالى.

(٢٥) المرجع السابق، ص ٥.

(٢٦) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، ص ٥.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٦.

(٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٧.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٨.

(٣١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ٢.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٥.

(٣٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٣.

(٣٧) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، ص ٩.

(٣٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠.

(٤١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٣) من **زقاق المدق** إلى **أولاد حارتنا** ومن **حكايات حارتنا** حتى **الحرافيش**.

(٤٤) **ليالى ألف ليلة**، ص ١١.

(٤٥) راجع: Barbara Johnson, **The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading** (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 3-12 وتقيم باربرا جونسون بنية هذا الاختلاف على دراستها لكتاب رولان بارت المهم S/Z.

(٤٦) ليالى ألف ليلة، ص ٩٦.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٤٨) المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ١٨٤.

(٥١) المرجع نفسه، ص ١١.

(٥٢) ثمة أكثر من دراسة نقدية حديثة ترد لهذا النوع من الأدب اعتباره منها: Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre** (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975, Eric Rabkin, **The Fantastic in Literature** (Princeton, Princeton University Press, Press, 1976), Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of Subversion** (London, Methuen, Kathryn Hume 1981) فى المرجع المشار إليه أعلاه.

(٥٣) وقد نشر Alain Robbe-Grillet, **For a New Novel: Essays on Fiction,** trans. Richard Howard (New York, Grove Press, 2965), p. 147. هذا المقتطف فى كتاب Kathryn Hume المشار إليه سابقا ص ٥.

(٥٤) Kathryn Hume, Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature, p. 11.

(٥٥) كما هو الحال عند Louis Vax, **L'art et la littérature fantastiques** (Paris, Presses Universitaires de France, 1960) أو عند Brian Attebery, **The Fantasy Tradition in American Literature** (Bloomington, Univesity of Indiana Press, 1980).

(٥٦) كما هو الحال عند W. R. Irwin, **The Game of the Impossible**: A Rhetoric of Fantasy (Urbana, University of Illonis Press, 1982).

(٥٧) كما هو الحال عند Eric S. Rabkin, **The Fantastic in Literature** (Princeton, Princeton University Press, 1976).

(٥٨) راجع: Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre,** trans. Richard Howard, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), pp. 25-32.

(٥٩) راجع. Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**, pp. 33-34.

(٦٠) راجع كتابيه Harold Bloom, The Anxiety of Influence (Oxford, Oxford University Press, 1973)

(٦١) **Agon: Towards a Theory of Revisionism** (Oxford, Oxford University Press, 1982)

Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of subversion**, (London, Methuen, 1981), pp. 3-4.

(٦٢) للمزيد من التفاصيل، راجع المرجع السابق، ص ٢٦.

(٦٣) نجيب محفوظ، **ليالي ألف ليلة**، ص ١٥.

(٦٤) راجع، المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٦٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٦٦) المرجع نفسه، ص ١٥ـ١٦.

(٦٧) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٦٨) وهى من حكايات الليلة الثالثة، راجع **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ١٤-١٦.

(٦٩) نجيب محفوظ، **ليالي ألف ليلة**، ص ٤٠.

(٧٠) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٧١) المرجع نفسه، ص ٥١.

(٧٢) المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٧٣) المرجع نفسه، ص ٣٧ـ٣٩.

(٧٤) المرجع نفسه، ص ٨٦ـ٨٧.

(٧٥) المرجع نفسه، ص ١٠٥.

(٧٦) المرجع نفسه، ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٧٧) المرجع نفسه، ص ١٥٤-١٥٥.

(٧٨) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(٧٩) المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(٨٠) المرجع نفسه، ص ١٨٥.

(٨١) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

(٨٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٧.

(٨٣) المرجع نفسه، ص ٢١١.

(٨٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

(٨٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٨٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٠ـ٢٤١.

(٨٧) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

(٨٨) المرجع نفسه، ص ٢٤٣.

(٨٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٩٠) المرجع نفسه، ص ١٥٥.

(٩١) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٩٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٩٣) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٩٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٩٥) المرجع نفسه، ص ٣٧ـ٣٨.

(٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٩٧) المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٩٨) المرجع نفسه، ص ٥٧.

(٩٩) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(١٠٠) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(١٠١) المرجع نفسه، ص ٦٧.

(١٠٢) المرجع نفسه، ص ٦٨.
(١٠٣) المرجع نفسه، ص ٨٧.
(١٠٤) **ليالى ألف ليلة وليلة**، ج ١، ص ٦٤_٨٤.
(١٠٥) **ليالى ألف ليلة**، ص ١٥٢.
(١٠٦) المرجع نفسه، ص ٦٤.
(١٠٧) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(١٠٨) المرجع نفسه، ص ١١٠.
(١٠٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.
(١١٠) المرجع نفسه، ص ١٢٤.
(١١١) المرجع نفسه، ص ١٥١.
(١١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٣.
(١١٣) المرجع نفسه، ص ١٥٦.
(١١٤) المرجع نفسه، ص ١٥٩.
(١١٥) المرجع نفسه، ص ١٦٥.
(١١٦) المرجع نفسه، ص ١٦٩.
(١١٧) المرجع نفسه، ص ١٧٠_١٧١.
(١١٨) المرجع نفسه، ص ١٧٢.
(١١٩) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
(١٢٠) المرجع نفسه، ص ١٨١.
(١٢١) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.
(١٢٢) المرجع نفسه، ص ١٨٦.
(١٢٣) المرجع نفسه، ص ١٩٧.
(١٢٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
(١٢٥) المرجع نفسه، ص ٢١٣.
(١٢٦) المرجع نفسه، ص ٣٦.
(١٢٧) المرجع نفسه، ص ٢٣٤.
(١٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.
(١٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.
(١٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٨.
(١٣١) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.
(١٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.
(١٣٣) المرجع نفسه، ص ٢٥١.
(١٣٤) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.
(١٣٥) المرجع نفسه، ص ٢٥٨.
(١٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
(١٣٧) المرجع نفسه، ص ١٣.
(١٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
(١٣٩) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ و٢٥٦.
(١٤٠) المرجع نفسه، ص ٢٥٦.



الإبحـار

فى ليالى سندباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد.. !

إبراهيم حلمى*

فى مفتتح القصة القصيرة المعنونة باسم «تساقط الكلمات»، فى المجموعة القصصية (جبال السأم) لفاروق خورشيد، يقول بطل هذه القصة:

«شيدت عالمى على دنيا من الكلمات. كلمة إلى جوار كلمة وتتخلق جملة، وجملة إلى جوار جملة وتتخلق فقرة، وفقرة إلى جوار فقرة وينبنى حوار أحتمى به من عصف الريح وعسف العاصفة.. والريح دائما يحوطنى، والعاصفة دائما تصرخ حولى صراخها المستمر»[1].

هذا الاستهلال القصصى الذى كتب ضمن «مونولوج» طويل لبطل القصة، لن يختلف فى كثير أو قليل لو جاءت كلماته ـ ذات يوم ـ على لسان فاروق خورشيد نفسه.. !

فعالم فاروق خورشيد معمار راسخ من الكلمات. هذا المعمار الذى يحمل من معان اغترفها من طابع التحدى وطابع الثبات اللذين لا يهزهما عزيف لزمهرير الرياح، ولا يزحزحهما لطم متوال للأمواج.. !

إنه عالم ذو حس «سندبادى» خاص، لا يستطيع أن يشق طريقه إلا مجداف ارتحل هنا وهناك، وضرب وجه الماء بقوة، وواجه الأخطار، واحتبس الأنفاس عند الضيق، وعند الشدة، وعند انعطافات سبل الحياة، من سبل مرغوبة مستهواة إلى سبل غير مرغوبة مزهود فيها. لكن المجداف لا يفتر عن الإبحار بقوة، ينتقل من جزيرة إلى جزيرة، ومن فوق ظهر أخطار مجهولة عائمة يقفز ليتسنم أخطاراً جديدة مستغلقة غائمة، لا يبالى بشراسة

* عضو بالمجلس الأعلى للثقافة ـ مذيع بالتلفزيون.

الأنواء من أجل الوصـول إلى لحظة الاكـتـشـاف للمجهول، قبل أن يطأ القدم يابس الشطآن، فتتبدد ساعتها كل عناءات المغامرة، وكل مرارة السعى الدءوب المتعطش إلى حلاوة بر الأمان..!

وعلى كثرة ما أبحر سندباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد مستلهما، ومبدعا، وشارحا، ومفسرا لكثير من عيون مأثوراتنا الشعبية العربية، فسنحصر نطاق هذه الدراسة النقدية فى ثلاثة نماذج من نتاجه الأدبى. هذه النماذج الأدبية جاء نبعها الفياض مستقى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، وهى جميعها ذات أغراض مختلفة وفق اختلاف الجمهرة المتلقّية لها، وكذلك وفق القالب الأدبى الذى تصب وتتشكل فيه عصارات فكره وذوب وجدانه، سواء أكان ذلك قصصا يطالع فيها من يطالع استلهاما قصصيا، أو مشاهد مسرحية متولدة من رحم حكايات (ألف ليلة وليلة) المعطاء. هذه النمـاذج من أعمال فاروق خورشيد الأدبية هى:

١ ـ (الأميرة ذات الشعور والمارد).

٢ ـ (الجنى والكلب المسعور).

٣ ـ(حيظلم بظاظا).

وإذا كان فاروق خورشيد قد كتب من قبل عملين أدبيين آخرين دارا حول شخصية «على الزيبق المصرى»، وهى إحدى شخصيات (ألف ليلة وليلة) وكذلك السيرة الشعبية الشهيرة، فإن استلهام شخصية «الزيبق» فى قصتى فاروق خورشيد «على الزيبق» و«ملاعيب على الزيبق» كان من السيرة الشعبية وحدها دون سواها وليس من حكايات (الليـالى)، وبالتـالى فـإن ذلك الأمـر يخرجهما عن نطاق استلهام فاروق خورشيد حكايات (الليالى) نفسها.

أولا: ليالى دنيازاد تنافس ليالى شهر زاد..!

عندما كنا صغارا، كنا نرى شخصية السندباد البحرى يحمل فوق ظهره «بقجة» هى من لوازم السفر والترحال عبر البحار السبعة والأسفار السبعة، من خلال رسوم من يستلهمون أسفاره وحكاياته المثيرة التى كانت ترويها شهرزاد حكّاءة (الليالى) كل ليلة.

أما فى استلهام فاروق خورشيد حكايات (الليالى) للأطفال، نجده يحمل عدسة مكبرة يرى بها شخصية جديدة لم يقف عندها غيره بالتأمل المتمهل. إنها شخصية «دنيازاد»؛ تلك الطفلة الصغيرة أخت «شهرزاد» التى أتى بهـا حكّاء (الليـالى) فى بداية حكاياته، ثم نسيها فى خضم صراعات البشر والحيوانات والطيور والجن وسائر أنواع المتصارعين داخل الحكايات.

إن «دنيـازاد» دنيـا من الفـضـول والتـسـاؤل والاستفسار والبحث عن المعانى المستغلقة على إدراك الطفولة، التى تسعى فى شغف إلى فهم كل ما يحيط بعالم الأطفال من مفردات ومفاهيم وقيم ومثل ودروس وعبر تتناثر هنا وهناك بين السطور والصفحات. «ودنيازاد» فى إبداع فاروق خورشيد القصصى ذات حضور قوى من حيث هى طفلة؛ الأمر الذى يجعل الطفل، أى طفل، يقبل على هذا العمل مستمتعا بذلك النوع من الاستلهام القصصى، لأنه يجد نفسه كائنا مهما. هذا الكائن تتمحور حوله الوقائع والأحداث، لا مجرد متلق لها ومقحماً لاجترار الليالى اجتراراً..!

من هـنـا تـسـتـطـيع ليـالى «دنيـازاد» أن تنافس بجدارة ليالى «شهرزاد»، إن لم تكن عند الأطفال محببة وأثيرة.

البناء القصصى فى الأميرة ذات الشعور والمارد:

يأخذ البناء القـصـصى فى قـصـة «الأمـيـرة ذات الشـعـور والمارد» طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليـالى)، فـالحكّاءة هى حكّاءة الليـالى «شـهـرزاد» نفسهـا، والمستمع إلى حكاياتها «شهريار» هو «شهريار»

حكايات (ألف ليلة وليلة) نفسه، مضافا إليهما الطفلة «دنيازاد» صاحبة الفضول النهم إلى المعرفة والتساؤل المفضى إلى الفهم. وعلى الرغم من ذلك، فإن إبداع فاروق خورشيد له بناء خاص يتفرد به بعيدا عن حكايات (الليالى) ذاتها.

لقد اختار فاروق خورشيد بداية قصته من محيط مضطرب زاخر بالأمواج المتلاطمة والعباب، ومع ذلك سار بقاربه فى سلامة وهدوء أمام أنظار جمهوره من الأطفال كأنما يسير ويبحر به فى جدول رقراق..!

لقد اختار أن يبدأ قصته بحكاية الملك شاه زمان. وحكاية هذا الملك كما ترويها حكايات (الليالى) تنبنى على الصدفة. فلولا الصدفة ما كان لهذا الملك أن يكتشف فجأة أثناء رحلته لزيارة أخيه الأكبر أنه نسى حاجة، وعند عودته إلى قصره اكتشف مصيبة الخيانة الزوجية؛ فها هى الزوجة يجدها فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، وتصف الحكاية رد فعل هذا الملك قائلة:

«فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة، ثم إنه سلّ سيفه، وضرب الاثنين؛ فقتلهما فى الفراش»(٢).

ومشكلة هذه اللقطة الفنية أنها شائكة ودامية، ولا تحتملها البراءة الطفولية التى لم تتفتح بعد على سوءات الكبار. فكيف إذن عبر فاروق خورشيد هذا المنعطف الأخلاقى المدمر أمام أعين الصغار؟

إن عودة «شاه زمان» عند فاروق خورشيد لم تكن لشىء نسيه فجأة، وإنما عاد لأنه أوحشته زوجه الملكة، فأراد أن يتزود منها بنظرة وداع ويعود إلى القافلة قبل الصباح، غير أن الملك «شاه زمان» فوجىء بمظاهر البهجة والفرح تملأ جنبات القصر، ويصدمه ذلك الحوار الذى دار بين الوصيفة والملكة التى طفقت تتململ من تكبيل حريتها داخل القصر، بالرغم من النعم والمأكولات وأطيب الملابس وأفخر المجوهرات التى تملأ القصر؛ حيث يقول فاروق خورشيد على لسان الملكة الرافضة النعم المادية والحسية مقارنة بما يفعله بها سيدها الملك وولى نعمتها:

«قالت الملكة: ولكنه يحرِّم علينا كل متع الحياة. فأنا وأنا الملكة سجينة هذا القصر لا أرى شيئا ولا أسمع شيئا، ولا أعيش إلا له وحده.. لا القصر يهم ولا النعم من المأكولات والمشروبات والجواهر لها قيمة عندى، أنا أسيرة هنا، عبدة، جارية. قالت الوصيفة محتجّة: ولكنك الملكة. قالت الملكة: ولكنى أقل من أية واحدة منكن، فأنا وحدى التى عليها دائما أن تمثل دور الزوجة المحبة، وأنا أكرهه، أكرهه، أكرهه»(٣).

إن الملكة الخائنة عند فاروق خورشيد من وجهة نظر الملك (شاه زمان)، هى الكارهة الحياة معه، فهى تعيش بوجهين مع زوجها الملك، وليست الخائنة له فى فراشه مع عبد أسود وفق رؤية حكّاء (الليالى). وعند هذا الحد نلمح فائدة مصفاة فاروق خورشيد فى استبعاد ما لا يجوز أن يروى للأطفال من مواقف قد تدمر ولا تبنى فى شخصية الطفل اللينة، التى لا تحتمل ما يحتمله عالم الكبار من مواقف مأساوية خشنة، تصدم عالم الطفولة المتفتح والمقبل على الدنيا ومباهجها.

وفى هذا العالم الطفولى، يبحر فاروق خورشيد فى خضم الأفكار الفلسفية ويبسطها فى ذهن الأطفال. ففى قصة «الأميرة ذات الشعور» تتعجب دنيازاد من هروب الملكين من ملكهما بعد أن واجها المشكلة نفسها كلاهما. يقول فاروق خورشيد طارحاً مشكلة الهروب من مواجهة المشاكل ومراوغتها:

«قال (شهريار): لا مهرب لإنسان أو ملك من إرادة الله وأمره. قالت (دنيازاد): لم أفهم ياعم. تنهد (شهريار) وهو ينظر فى عينى (دنيازاد) البريئتين المتسائلتين وقال: يا ابنتى الصغيرة، هل تستطيعين الطيران فى السماء أو الغوص فى الماء والحياة مع الأسماك؟ قالت (دنيازاد): لا يا عم. قال (شهريار): فهكذا خلقك الله. أن تعيشى فوق الأرض الثابتة التى تتحركين فوقها بقدميك. قالت: (دنيازاد): صحيح يا عم. قال (شهريار): فنحن نقبل ما تأتى بها الأقدار، ولكننا نحاول أن نهرب منها، ولكن قدرتنا محدودة، فنحن مهما فعلنا بقدراتنا المحدودة لا مهرب لنا منها أبدا»[٤].

وعندما يتعرض فاروق خورشيد فى إبداعه لظهور إحدى الشخصيات المحورية فى القصة من الجن، يتوقف عند مفهوم الجن أمام عقول الصغار ملقيا بقعة ضوء فى نسيجه القصصى على عالم الجن؛ حيث تمتلىء أفكار الصغار بتصورات مشوهة عن هذا العالم الغريب.غير أن فاروق خورشيد يبسّط للأطفال الصورة قائلا على لسان شهرزاد وواضعا بعض الحقائق أمامهم:

«الجنى مخلوق من مخلوقات الله ولكننا الآن لا نراه. وفى الزمن القديم قبل نزول القرآن الكريم على رسول الله سيدنا (محمد) عليه الصلاة والسلام كان الجن والشياطين يملؤون الدنيا سماءها وأرضها ولكن رحمة الله بالناس بعد نزول الإسلام حجبتْ الجن عن الناس»[٥].

هذه الفقرة من أميز فقرات قصة «الأميرة ذات الشعور والمارد»، وذلك لما لها من هدف تعليمى لأذهان الأطفال، فضلا عما تؤكده من معنى مهم ينفى ظهور الجن للبشر بعد الإسلام، فغالبا ما تنتشر بين الأطفال مسألة رؤية أحدهم عفريتا أو جنيا، مما يزعزع الاطمئنان فى نفوس الأطفال، ويبعث فيها قلقا واضطرابا وخوفا دائما من الأماكن المنعزلة أو التى يحيط بها لفيف من الظلام الحالك، أو حتى دون ذلك بكثير من غبشات الظلام.وللمرة الثانية يستطيع فاروق خورشيد أن يتجنب دوامة من دوامات الأدب الشعبى إذا ما سبح فيها طفل من الأطفال، وهى دوامة الجنس وممارسته فى إحدى حكاياته فى (الليالى).

ففرار الملكين من مشكلتهما جعلهما يقابلان صبية حملها جنى فى علبة، وراح الجنى يغط فى نوم عميق، عندئذ ـ كما تقول حكاية (الليالى):

«قالت: ارصعا رصعا عنيفا وإلا أُنبِّه عليكما العفريت. فمن خوفهما قال الملك (شهريار) لأخيه الملك (شاه زمان): يا أخى افعل ما أمرتك به. فقال: لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى. وأخذا يتغامزان على نكاحها. فقالت لهما ما أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبّهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به»[٦].

أما هذا الموقف فى إبداع فاروق خورشيد فإنه يختلف تماما، وإن كان لا يفقده عنصر توتر الموقف نفسه. فبدلا من فعل الرصع أو الممارسة الجنسية، يستبدل فاروق خورشيد به موقف طلب الفتاة منهما أن يقوما بتسريح شعرها وتضفيرها وعقصه بخاتميهما. لكن فاروق خورشيد يرفض بتر هذه اللقطة الفنية لما فيها من ثراء جعله يناقش قضية حرية المرأة وتكبيلها بقيود مما نسمعه فى هذه الأيام بصرخات محمومة تريد من المجتمع أن يرتد إلى عصر مشربيات الحريم..!

فالفتاة تطلب من الجنى حريتها ولا تريد كنوزه المخبوءة فى المغارات والجبال والكهوف والبحار والمحيطات،

وهى نموذج يريد فاروق خورشيد أن يؤكده فى قصته؛ حيث يقول على لسان الفتاة التى تخاطب الجنى مختطفها مطالبة:

«حريتى، وأن يكون أمرى بيدى، فهذا عندى أغلى من كل كنوز العالم، وأروع عندى من كل السلطة والقوة والجاه.. أنا أطيعك لأننى لا أقوى على مخالفتك، ولكنى لا أحبك ولن أحبك وأنت سجانى وآسرى»[٧].

وكما تنفتح حكايات (ألف ليلة وليلة) على حكايات فرعية يأخذ إبداع فاروق خورشيد فى الانفتاح على حكايتين هما «الحمار والثور» و«الديك والكلب» الثريتين بالأحداث وبالمواقف. إن طرح فاروق خورشيد فى قصته حكايتين من حكايات الحيوان أمام الأطفال يفتح مجالا خصبا عن طريق بطلته الطفلة دنيازاد إلى حقيقة لغة الحيوان؛ هل هى لغة قائمة ولها مفرادتها أم أنها مجرد خيال فى خيال، وهو أمر يشغل كثيرا ذهن الأطفال. هنا يفسر فاروق خورشيد هذه المسألة للأطفال على لسان الملك شهريار قائلا:

«الحيوانات والطيور يا دنيازاد لا تتكلم لغة الإنسان، فللإنسان لغته، ولكل حيوان أو طير لغته التى يتحدث بها بينه وبين أمثاله من الحيوانات والطيور. قالت دنيازاد فى حيرة: ولكنى لا أسمعها تتكلم، قطتى بسبس تموء والكلب صخر ينبح، ولكنى لم أسمعهما أبداً يتكلمان. عاد شهريار يضحك من كل قلبه وهو يقول فى رقة: القطط تعرف ما تقوله القطط الأخرى، كما تعرفين أنت ما تقوله شهرزاد، ولو القطة بسبس فى مكانك؛ ما فهمت كلام شهرزاد، ولكن كل القطط تقول لبعضها عن مكان الطعام وتحذر من الخطر وتنذر بعضها حين يقترب منها، وكذلك الطيور والنمل وكل شىء حى، لكل حى لغته. أما أنت فلن تفهمى هذه اللغة»[٨].

ومن خلال عنوان قصة «الديك والكلب»، يطرح فاروق خورشيد قضية الفضول والمعرفة وحدودهما عند الإنسان. ففى حكايات (الليالى) نلمح نموذجا للمرأة الفضولية التى لا يهمها أن تضحى بحياة زوجها فى مقابل معرفة سر باح به الحيوان وعرفه الزوج، وهو المضمون ذاته الذى حرص على إبرازه فاروق خوشيد فى إبداعه القصصى للأطفال.

لكن لئلا يخمد فاروق خورشيد جذوة المعرفة والتساؤل عند الأطفال، فقد حرص على أن يضع حدودا فاصلة بين الفضول وحب المعرفة رابطا بين الهدف الذى ترمى إليه شهرزاد بالزواج من شهريار ومعرفته عن قرب، وفضول النساء ممثلا فى الزوج التى فى قصة «الثور والحمار»؛ فيقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد موضحا:

«ما أريده هو أن أتمكن من معرفة الملك عن قرب،فهو لا يفعل هذه الفعال لشر تأصل فيه، وإنما ظنى أنه يحس بالوحدة وبالملل، وظنى أنه فقد ثقته فى الناس جميعا، عسى أن أتمكن من القضاء على الوحدة والملل بما لدى من ذخيرة كبيرة من الحكايات والعبر، وعسى أن أعيد ثقته فى الناس حين أفتح له باب الحكايات ليدخل إليه فى حجرته كل الناس فى كل العصور والأزمان، وهم فى كل أحوالهم من فرح وسرور، ومن ثقة وغدر، ومن شجاعة وجبن، فيتقبل الناس كما هم بقوتهم وضعفهم، بنبالتهم وخستهم، بجرأتهم وتخاذلهم، بحبهم وكراهيتهم»[٩].

رسم الشخصيات المحورية فى قصة الأميرة ذات الشعور:

الشخصيات الرئيسية للحكى فى هذه القصة ثلاث هم شهرزاد ودنيازاد وشهريار الملك وإن اختلف دور كل منهم فى دفع نبض الحكى ذاته فى عروق وشرايين القصة.

أما شخصيات الأحداث فمتعددة داخل القصة التى تتفرع إلى قصص متشعبة كثيرة.

ويمكننا أن نقف عند تحديد ملامح شخصيات القصة على النحو الآتى:

أ ـ شخصية شهرزاد:

تتحدد ملامح شخصية شهرزاد فى إيمانها بالحب والحنان، وإن كانت دائمة الخوف من بطش الملك شهريار وقتلها. وهى كالطبيبة النفسانية تضع يدها على موطن عقدة الملك شهريار، ولكنها تتصرف معه بحكمة بالغة، نظرا لثقافتها الحالية. وتعد شخصية شهرزاد معادلة موضوعية لكل النساء البغيضات فى القصة.

ب ـ شخصية دنيازاد:

هى طفلة شغوفة بالحكايات، وحادة الذكاء، وتحاول أن تفهم عالم الكبار وإن كانت تستنكر فى هذا العالم التظاهر، وعدم الصدق. وتتصرف شخصية دنيازاد بعفوية الطفولة وبصدقها النقى، وتعبر عمّا يجيش بداخلها من مشاعر بغير موانع أو عوائق، وهى فى جملتها تمثل الطفولة الحقة.

جـ ـ شخصية شهريار:

يحمل شهريار ملامح الشخصية نفسها التى حملها فى حكايات (الليالى)، فهو أيضا مخدوع فى زوجه وإن اختلف شكل هذا الخداع عن حكايات (الليالى)، وهو لا يعتقد فى وجود الحب. إنه مجرد أوهام. وهو إنسان صارم، ويكره الغش والخداع والكذب، ويعيش حياة كلها تعاسة، ويهرب من مواجهة الحقيقة بسبب مرارتها، وكثيرا ما يتألم عندما تضع زوجه شهرزاد يدها على موضع الجرح النفسى له. ونظرته إلى عالم النساء يشوبها الاختلال؛ حيث يرى المرأة مخلوقاً غادراً حتى ولو كانت فى صورة طفلة صغيرة..!

وتنعكس هذه الصورة ويشيع مناخها العام فيما حوله، فيتحول إلى إنسان مستبد برأيه، ولا يعنيه حكم شعبه عليه ولا حكم التاريخ على سلطانه.

د ـ شخصية شاه زمان:

يكاد يكون نسخة مكررة من شهريار، وإن كان أكثر انطوائية من أخيه الملك شهريار، لذا سرعان ما يسدل عليه الستار فور تصعيد الحدث الدرامى بتأكيد فعل الخيانة عند المرأة وفعل الإرادة لها.

هـ ـ الأميرة ذات الشعور:

جميلة وذكية، ولا تخضع لقوة قاهرة مهما بلغت ضراوتها، وتسعى إلى تأكيد شخصيتها أمام القوة القاهرة لها من عالم الجن أو الرجال.

البناء القصصى فى «الجنى والكلب المسعور»:

من حيث الشكل، لا تختلف فى كثير هذه المجموعة القصصية للأطفال عن سابقتها، مما يرجح أن المجموعتين كتبتا على أنهما مجموعة واحدة فى كتاب واحد، لكن شروط الطبع والتوزيع هى التى تحكمت فى الشكل، فجعلت من الكتاب الواحد كتابين، وإن فصل بين إصدارهما أربعة شهور كاملة من حيث الزمن.

وتقف هذه المجموعة عند الحكاية الأولى فى (الليالى)، وهى «حكاية التاجر مع العفريت»، التى تتفرع منها مجموعة من الحكايات القصيرة ذات

المضامين المختلفة، والحكاية فى مفهومها وتعريفها الصحيحين عند فاروق خورشيد ليستا إبحاراً فى بحار التسلية وقت السمر. وإنما الحكاية دروس وعبر لا تقل فى مكانتها عن قيمة التاريخ للإنسان نفسه. يقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد مفسراً ذلك أمام دنيازاد الطفلة:

«الحكاية يا أخت هى أحلى ما فى حياة الإنسان، هى كل خبرته مع الحياة ومع اليأس، ولو فهمها لجنّبته الكثير من الأخطاء، ومن التجارب التى تنتهى إلى أخطاء مارسها من سبقوه. فلو وعى الإنسان حقيقة الحكاية التى تُحكى له وفهم أهميتها ومعناها لكتبها بارزة واضحة أمام عينيه، كمن يكتب بالإبر التى توقظ بوخزها وحدتها كل وعى، على محاجر العيون»(١٠).

وفى حكايات (الليالى) تنتشر مواقف عدة يبرز فيها السحر ويلعب دوراً كبيراً فى تسيير وتوجيه دفة الأحداث. ويتناول فاروق خورشيد حكاية «الشيخ صاحب الغزالة» التى أساسها غزالة مسحورة؛ مما يطرح أمام أذهان الأطفال مسألة السحر والسحرة، وكم الحقيقة والزيف فى ذلك. يقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد متناولا بالإيضاح من خلال الحوار مفهوم السحر والسحرة:

«الساحر هنا أعنى هذا الرجل صاحب العمامة الضخمة لا يقدم علما ولا سحراً وإنما هى خفة يد وسرعة حركة، و أشياء معدة من قبل، وحركات تمرن عليها، أما السحر الذى أعنيه فهو هذه القدرة فى الأشياء والناس التى تعلمها إناس وكتموها عن الآخرين، واستغلوها فى التأثير على الأشياء الأخرى والناس الآخرين ولم تعرف حقيقتها بعد، وحين نعرف حقيقتها تغدو كالطب علما، وتخرج من عالم السحر إلى الأبد.. أما وهى ما زالت معرفة محجوبة عنا فستظل غامضة ومدهشة وسنظل نسميه سحراً»(١١).

إن فاروق خورشيد ينأى بقصصه بعيداً عن بحر السحر الذى أغرق الحكايات القديمة بطوفان كبير، نظراً لغرق العصور القديمة فى لُجج لزجة من الجهل بأسرار الطبيعة والمعرفة والعلم.

أسلوب فاروق خورشيد فى العرض الفنى للأطفال:

اقترب كثيرا فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلة وليلة) فى إبداعيه القصصيين للأطفال، واتخذ من طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليالى) طابعاً مشابهاً لقصصه، وهو الطابع الأثير عند الأطفال والمحبب لديهم، لأنه قريب إلى وجدانهم وسمعهم عند سماعهم حكاية ما. ولم يقف فاروق خورشيد عند حدود رسم صورة الطفولة بأنها متلقية ومستقبلة، بل جعل الطفل فى قصته محفزاً لتحريك الحكاية التى تُحكَى له ومناقشا لها فى كل دقائقها.

وداخل عالم الطفولة البرىء المؤهل لغرس المثل والقيم الإنسانية النبيلة، استطاع فاروق خورشيد أن يجوبه زارعا بعض القيم والمثل المحببة، واستطاع أن يضفّرها فى نسيجه الفنى مثل: بث حب التساؤل بين الأطفال والكبار، وحب المعرفة، وإعلاء قيمة الحرية، ونبذ أفكار السادية وقهر المرأة عنوة، والاهتمام بثقافة المرأة، والتندر على الغباء، ونبذ عقاب الأطفال، وإظهار مدى التزام الإنسان بكلمته ووعده، والحث على فضيلة المشاركة الجماعية، ومساعدة المرضى وتقديم عمل المعروف للمحتاجين، وقيم أخرى عدة يحتاجها عالم الأطفال اليوم دونما إقحام أو افتعال، مثلما كان يفعل فى الماضى

كامل الكيلانى ومحمد فريد أبو حديد، ومثلما يفعل الآن عبد التواب يوسف ويعقوب الشارونى وفاروق خورشيد من غرس صحى وفنى سليم لمثل هذه القيم والمبادىء الإنسانية فى سهولة ويسر. وعلى الرغم من اقتراب إبداع فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلةوليلة)، إلا أنه يبتعد عنها تماما من حيث أسلوب اللغة. فعند فاروق خورشيد اهتمام حافل بالبناء اللغوى والتراكيب اللفظية التى تجنح إلى البساطة، وهى مهمة نجح فيها فى إيصال عالم الطفولة بجمال اللغة العربية، وهو أمر لا يلتفت له المهتمون بقصص الأطفال فى عالم اليوم بحجة تبسيط الأمر أمام عقلية الطفل التى لم تنضج بعد. لكن فاروق خورشيد يضع بإبراز جمال اللغة العربية تحديا جديدا أمام كتّاب قصص الأطفال، وهو تحد من ذلك النوع «السندبادى» الذى يقدم على المخاطرة المحسوبة أمام الأطفال، وهو على يقين تام من جدوى حصاد النتائج أنها لن تكون حصاداً للهشيم..!!

وعلى كثرة ما تتناوله هاتان المجموعتان القصصيتان للأطفال من قصص مستوحاة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أن فاروق خورشيد يسلك فيهما طريقا مميزا خاصا به.

ثانيا: الكومبارس «حبظلم بظاظا» يصبح بطلا..!:

من يبحث عن شخصية «حبظلم بظاظا» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) يجدها منزوية، وفوقها بقعة من الضوء شاحبة، مثلما يحدث فى عالم المسرح من استئثار البطل بكل هالات الإضاءة ليبعدها عن سائر الزملاء من «الكومبارس» ممن يقفون لبرهة فى مشهد فنى طويل فوق خشبة المسرح.

و«حبظلم بظاظا» شخصية لم يقف عندها كثيرا حكّاء (ألف ليلة وليلة) فى إبداعه الشعبى فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات». فكل ما قيل عنه أنه ابن الأمير «خالد» والى بغداد، وأمه تسمى «خاتون»، وأراد أبوه أن يزوّجه على الرغم من قبح منظره وسنى عمره العشرين وعدم معرفته ركوب الخيل على خلاف أبيه الفارس المغوار. وفى إحدى الليالى نام «حبظلم بظاظا»، وكما يقول حكّاء (الليالى) فى اللية (٣٠٢):

«فاحتلم، فأخبر والدته بذلك، ففرحت، وأخبرت والده بذلك، وقالت مرادى أن تزوجه فإنه صار يستحق الزواج، فقال لها: هذا قبيح المنظر كريه الرائحة دنس وحش لا تقبله واحدة من النساء»[١٢].

وعندئذ، قرر أبوه أن يشترى له جارية أعجبت حبظلم بظاظا تدعى «ياسمين»، غير أن الجارية تطير من يديه فى مزاد بسوق بيع الجوارى ويشتريها «علاء الدين أبو الشامات»، مما يغرق حبظلم بظاظا فى الهم وانقطاع الزاد حزنا وكمدا على فقد ياسمين الجارية الجميلة.

وباستخدام بعض الحيل والملاعيب تم الإيقاع بعلاء الدين أبى الشامات فى تهمة سرقة أمتعة الخليفة وإرجاع الجارية ياسمين إلى حبظلم بظاظا عنوة، غير أنه لم ينعم بما استلب فمات[١٣].

من خلال هذا العرض الموجز نلمح أن حبظلم بظاظا لم يكن له دور رئيسى فى أحداث الحكاية.، وقف به حكّاء (الليالى) عند حدود دور «الكومبارس» الهزيل أمام أبطال الحكاية مثل علاء الدين أبى الشامات أو أحمد قماقم السرّاق أو ياسمين أو حسن مريم أو زبيدة العودية، وغيرهم من أبطال كان لهم دورهم فى أحداث الحكاية وتفاصيلها المتشعبة الكثيرة.

أما حبظلم بظاظا عند فاروق خورشيد، فيخرج من منطقة الظل إلى حيز النور، ويستحوذ على مساحة مسرحية كبيرة بمونولوجات طويلة تبلغ صفحات عدة. بل يدخل بتعريفه نفسه للجمهور فى بداية المسرحية، وقبل ختام مسرحية أخرى لفاروق خورشيد تحمل اسم

(ثالثا وأخيرا) مع شخصيات تراثية عدة مثل «أيوب» و«سيف بن ذى يزن» ؛ حيث يتصور نفسه أنه امتلك كل شيء، لأنه موجود فى كل عصر، وكل جيل وكل زمان . ولذلك، حرص فاروق خورشيد على أن يبحر من خلال شخصية حبظلم بظاظا عبر الشخصيات وعبر الزمن. فالملابس تاريخية وعصرية فى آن، وهى كما تتسم بسمات العصر العباسى فإنها تتداخل مع ملابس أخرى كالتايير والبذلة الرجالى والباروكة والآلة الكاتبة التى لا تبرح المكان فى المشهد الأخير من المسرحية.

وعندما يقدّم فاروق خورشيد شخصية حبظلم بظاظا، فإنه يقدّمه بمونولوج طويل ينم عن مدى تورم هذه الشخصية داخل المجتمع عبر الزمن الحاضر والماضى، لذا يقول عن نفسه فى مفتتح المسرحية:

«أحب أن أقدم لكم نفسى.. فأنا حبظلم بظاظا الحادى عشر.. وأنا نفسى حبظلم بظاظا الأول، وأنا ذاتى حبظلم بظاظا الثانى.. ومن الواضح أننى حبظلم بظاظا الثالث والرابع إلى الحادى عشر... الفكرة فى حد ذاتها جيدة.. أن أكون أحد عشر كوكبا.. والفكرة الأكثر جودة أن أكون الشمس والقمر أيضا.. فأنا إذن وكما ترون.. حبظلم بظاظا.. وقد جئت إليكم تحت إلحاحكم الشديد لأعلمكم الحكمة والفطانة، فمن فمى هذا تنبت الحكمة فى كل قلب.. ومن كلماتى ينبثق النور والعلم»(١٤).

إن حبظلم بظاظا فى إبداع فاروق خورشيد يأخذ جانبا منزويا بعيدا عن التفاعل بالحوار مع باقى شخصيات المسرحية، ولكنه يجعل المشاهد يحس أنه وراء كل حدث وكل موقف وكل فعل وكل شخصية فى المسرحية؛ فهو الوحيد الذى تتجمع بين يديه كل الخيوط. وحتى فى المشاهد التى لا يظهر فيها نجده يلقى فيها بظله. وعند ظهوره يعلق على الأحداث مثلما يعلق راوى المسرح الملحمى عند برتولد بريخت وغيره ويخاطب ـ أحيانا ـ الجمهور لكسر قاعدة الإيهام بالتشخيص والتمثيل، فهو يطلب من الجمهور فى مرة عدم التصفيق، لأن ذلك الأمر ممنوع فى قاعة العرض، ويرشدهم إلى قاعة أخرى مجاورة مخصصة للتصفيق..!!

وحبظلم بظاظا لا تعجبه أشياء كثيرة تدور من حوله. وقد تكون هذه الأشياء عادية لاختلاف الأمزجة والطبائع والمكونات النفسية، بل يتندر حبظلم بظاظا على أحد هذه المشاهد التى كتبها فاروق خورشيد نفسه، فكأنما حبظلم بظاظا بنزعة شيطانية منه يتمرد على مبدعه الذى أخرجه من فكره ليكون مجسدا أمام الناس، وكتلة ملتهبة من شرور وأمراض العصر وكل عصر. لقد تجلى هذا واضحا فى المشهد الخاص بسوق النخاسة؛ حيث الجوارى والبيع والشراء والمزادات التى ينتصر فيها من يملك أكثر من غيره دراهم ودنانير؛ فهو يقول معلقا على هذا المشهد للجمهور:

«هذا مشهد سخيف، وتقليدى.. أعرف هذا وإنما أردت فقط أن تعرفوا ياسمين وأن تعرفوا من هى؟ وكيف التقينا؟ ألا يستحق هذا كله عناء المشهد؟. ثم إن رؤية ياسمين نفسها تكفى.. أليس كذلك؟ أتفضلون أن أعيد عليكم هذا المشهد لتنعموا برؤيتها؟ طبعا.. طبعا.. إن لم تقلها ألسنتكم الوقورة فإن قلوبكم تهتز بالرغبة تقولها مع كل دقة من دقاتها.. لا تنكروا أيها السادة، إننى أسمعها.. إننى أعرف لغتها وأفهمها.. ثم إن عملى فى الحياة هو أن أدرك متى تدق هذه القلوب وكيف»(١٥).

إن شخصية حبظلم بظاظا تتمنطق بمنطق القوادين الذين يلعبون بالغرائز، سواء غرائز شخوص المسرحية أو غرائز ضعاف النفوس من المتفرجين. وشخصية لها مثل

هذا التكوين والمزاج النفسى لا تأتلف مع أبطال الملاعيب والمناصف التى طالما أعجب بها العامة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) وبعض السير الشعبية التى عششت فى الوجدان الشعبى. يقول فاروق خورشيد على لسان حبظلم بظاظا مبينا للجمهور مقدار تلك الهوة السحيقة بينه وبينهم:

«كلكم بكل أسف تعرفون علاء الدين أبا الشامات الذى أعجب به حاقد مثله فجعله بطلا، يحكون حكايته على الأطفال ويكتبون قصته فى الكتب.. علاء الدين أبو الشامات هذا كان أحد هؤلاء الحاقدين الفاشلين، وكان واحدا من الفرسان فى بلاط الخليفة، بل إن شئتم الحقيقة كان هو رئيس الستين.. ولكى لا ألغز عليكم فقد كان وأصدقاؤه الفرسان الكبار الذين يقدمهم الخليفة، لا لشىء إلا لأن حظهم هكذا.. ولد صاحبنا محظوظا بسواعد قوية وقامة طويلة وقوة كالبغال ومهارة فى اللعب بالسيف كمهارة الشياطين.. مجرد صدفة وحظ أعمى.. والتف حوله فى بغداد مجموعة من الحمقى أمثاله الذين لا يعرفون فى الحياة شيئا سوى المهارة فى الحرب والقدرة على المبارزة والقتال، وربما كنتم تعرفون أسماءهم، فالحمقى دائما يذكرهم أمثالهم من الحمقى، أفيكم من يعرف أسماء على الزيبق. وحسن شومان وأحمد الدنف؟ فرقة من الفرسان. لست أدرى، كيف سمح الخليفة لهم أن يحملوا لقب فارس على قداسته. وأهميته..»(١٦).

وفى عُرف حبظلم بظاظا عند فاروق خورشيد أن النجاح هو حلم الجميع. إنه حلم نحو السلطة والمجد والغنى والشهرة، لكن الطريق إلى ذلك يحتاج إلى الصبر على نظرات الاحتقار والاشمئزاز والسخط من الناس. وعندما يقلب حبظلم بظاظا فى صفحات التراث، فإنه يضع نفسه فوق جميع أبطاله، لأنه أصبح نموذجا للبطل الجديد والنجاح الجديد، فهو يقول للجمهور ساخرا:

«كان علاء الدين بطلكم، هكذا قالت لكم حواديت ألف ليلة وليلة وترهات حكاية على الزيبق.. فارس لا يشق له غبار، نار على العدو ومحنة لمن يجرؤ على مهاجمة الوطن.. سيد الشجعان ومبيد أهل الكفر والطغيان.. عظيم، عظيم، ولكن ها أنتم تنسونه لتذكروا البطل الجديد، قائد فرسان السلطان حبظلم بظاظا»(١٧).

وبسبب الملذات الحسية التى وضعها حبظلم بظاظا فى طريق السلطان باستخدام سلاح المرأة، أصبح هم السلطان هو الاستغراق حتى الثمالة فى هذه الملذات التى جنى حبظلم بظاظا منها الكثير، وصار يترقى فى الرتب والمناصب، فأصبح فارسا فى بلاط السلطان، ثم قائدا للفرسان، ثم قائدا للدرك ثم أميرا. وهو فى كل خطوة يتقدم كمن يصعد قمة هرم للوصول إلى ما يريد رافعا شعار الغاية تبرر الوسيلة القذرة فى الإيقاع بالغير وتلفيق التهم للآخرين المنافسين على حب الناس وذوى السلطان..!

الأبطال الذين ارتدوا قناع الكومبارس..!

لقد سرق حبظلم بظاظا الدور الرئيسى من الأبطال، وتخلى لهم عن دوره الثانوى، فأصبحوا هم الكومبارس..!

هذا النمو لظلال الناس التافهين والانكماش للذين يحملون أحلام الناس وهمومهم وطموحاتهم، قصد بهما فاروق خورشيد أن يعرى متناقضات هذا العصر الذى أسماه فيما بعد باسم «الزمن الميت».. إنه عصر الأفاقين، والمنافقين، وماسحى الجوخ، والضاحكين على الذقون، واللاعبين بالبيضة والحجر أمام ذوى الجاه والسلطان..!!

والأبطال الذين كانوا فيما قبل أبطالا وأصبحوا فيما بعد ـ بقدرة قادر ـ «كومبارس» بعد أن جار عليهم الزمن، لم يعد مكان البطولة محجوزا لهم. لقد خطف الأقزام من العمالقة أطوالهم..! ومع ذلك لم يصبحوا هم عمالقة. وأصبحت مشكلة كل منهم هى ضرورة صنع سيف قصير لهم لكيلا يرتطم بالأرض..!

ومثلما زج بعلاء الدين أبى الشامات فى غياهب السجون بتهمة ملفقة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) دبرها له أهل حبظلم بظاظا بادعاء سرقته أمتعة الخليفة نفسه، فإننا نجد علاء الدين أبا الشامات فى إبداع فاروق خورشيد متهما بسرقة كيدية لم تحدث لعقد محظية السلطان ياسمين الجارية الحسناء التى تتحرك وفق إشارات حبظلم بظاظا وتوجيهاته، وهو يقف من بعيد ومن وراء ستار الأحداث. ولم يكن علاء الدين أبو الشامات وحده هو المتهم، بل كان متهما معه على الزيبق وحسن شومان وأحمد الدنف، وكل المجموعة التى حفل بها حكاء (الليالى) ورواة السير الشعبية العربية وبملاعيبهم وبمناصفهم وبحيلهم الجهنمية البارعة التى طالما صفقوا لها. لقد انطبق عليهم قول المثل الشعبى الذى يقول «خدوهم بالصوت قبل أن يغلبوكم»، فوجدوا أنفسهم متهمين بتلك التهمة التى تمس الشرف، فى الوقت الذى جاءوا فيه يتهمون الخليفة نفسه بالانعزال عن رعيته. وحجبهم عن الوصول إلى السلطان المنغمس فى شهواته وملذاته والمنصرف عن صرخات الجوعى. ولم تصبح ياسمين مجرد جارية اشتراها علاء الدين أبو الشامات فقط، ومجال صراع ونزاع على إطفاء صبوات القلب المتعطش إلى رحيق الأنثى كما وسمتها بذلك حكايات (الليالى)، بل أصبح لها من الحظوة لدى السلطان ما يمكنها من رفع حبظلم بظاظا إلى طبقات وظيفية عليا يتمناها ويسعى إليها من خلال قوة عالم النساء ذى الأسلحة الماضية فى عالم الرجال..!

لقد استطاعت ياسمين فى إبداع فاروق خورشيد أن تحيل الأبطال إلى أصفار أمام أصحاب الجاه والجبروت والسلطان..!

وحينما يستدعى فاروق خورشيد شخصية «دليلة المحتالة» من حكايات (ألف ليلة وليلة) ليعيد تقديمها فى مسرحيته (حبظلم بظاظا)، فإنه ينأى بها عن ملابس الفقراء من الصوفية لعمل الملاعيب والمناصف مثلما حكى حكاء (الليالى)، كما ينأى بها كذلك عن أساليب النصب العتيقة من أجل سرقة مصاغ أو ملابس إحدى السيدات، وتركها بالخداع عريانة، أو اختطاف طفل صغير وتجريده من مصاغه وملابسه وتركه رهنا لدى أحد تجار اليهود فى مقابل زوجين من الخلاخل ذهبا، وزوج أساور من الذهب، وحلق لؤلؤ وحياصة وخنجر وخاتم(١٨).

إن دليلة فى إبداع فاروق خورشيد لصة عصرية، تلبس الملابس العصرية، وتجلس إلى مكتب أنيق عليه تليفون، وتدخن سيجارة، وتضع على رأسها أحدث موديل للباروكة. إنها أستاذة حبظلم بظاظا، التى يتعلم منها الدروس فى عالم القوادة. إن دليلة عند فاروق خورشيد تسرق الطهر والنقاء من الرجال، ولم تعد تسرق الأطفال كما كانت من قبل عند حكاء (الليالى).

ولذلك نرى دليلة العصرية تتصارع مع علاء الدين أبى الشامات العصرى على السمعة والاحترام والثقة. فكل هذه القيم لم تستطع هى أن تحصل عليها من الناس، على الرغم من امتلاكها وسائل الصحافة والإذاعة وكافة سبل التأثير فى الرأى العام، فضلا عن سبل أخرى للقهر والتعذيب والإذلال لكل من خالف دليلة أو حبظلم بظاظا فى الرأى، وأصبح يشكل لهما مانعا أو عائقا بأية صورة من صور المقاومة لهما.

ومن أجل أن يصبح الطريق معبدا ميسورا بلا وعورة، تعرض دليلة العصرية على علاء الدين أبي الشامات العصري أن يعمل معها في مقابل ما يريد من مال وعربة فاخرة. ومكتب أنيق وسكرتيرة حسناء أو أكثر، بالإضافة إلى شقة في الزمالك، وذلك بنوع من المساومة على بيع النفس للشيطان على طريقة (فاوست) جيته..!

لقد أصبح علاء الدين أبو الشامات العصري ـ عند فاروق خورشيد ـ هشا في هذه الجولة السريعة من ذلك الصراع. لقد عرفت دليلة نقاط ضعفه وسلبته إرادته بتطويقها له بالمغريات الحسية والمادية. وإذا كانت دليلة قديما قد سلبت شمشمون شعره، وبالتالي بأسه وقوته، بجزه بحد الموس وهو نائم، فإن جزة دليلة العصرية لأبي الشامات لم تكن في شعره. لقد كانت هذه الجزة في مبادئه وأخلاقه وهو في تمام اليقظة..!

وفور هذا الاستسلام الرخو لعلاء الدين أبي الشامات العصري يظهر على الملأ حبظلم بظاظا ليعلن للجمهور تحذيراته النارية قائلا في سخرية وتحد سافرين:

«إياكم أخيرا يامن جئتم الليلة تستمعون إلى حبظلم بظاظا أن يتولاكم الغرور فترفعوا في وجهي إصبع الاتهام.. أنا قادر على أن أرده إلى وجوهكم، وليتأمل كل في داخله؛ وليخفض الرأس وينحني، ثم ينحني، ثم ينحني ويدعو خالقه أن يلاشيه، وفي أعماق الأرض يعيده ويخفيه.. ثم ينفض عنه هذا الإحساس فهو بداية الهزيمة، ونحن لا نعرف الهزيمة، فنحن جيل الأقوياء»(١٩).

إن حبظلم بظاظا لا يكتفي بمجرد كلمات التحذير من الوقوف أمام الأسلحة الفتاكة التي يتسلح بها ويستند إليها، بل سرعان ما ينسحب من على خشبة المسرح إلى حجرة نوم ملبيا نداء الفتنة الذي تناديه به اللعوب ياسمين، فيرتمي في أحضانها، وكأنما صح هنا المثل الشعبي القائل: «طباخ السم لازم يدوقه».

لقد ذاقة حبظلم بظاظا كشيطان هو صانعه ومؤججه وطابخه، بعد أن أذاقه للأبطال الذين أصبحوا في هذا العصر بأقنعتهم الضعيفة الهشة بغير إرادة ومجرد ظلال لأشباح الكومبارسات..!!

*

خلاصة الأمر..

إن إبحار سندباد الأدب الشعبي فاروق خورشيد في ليالي (ألف ليلة وليلة) سباق ذو إيقاع سريع، ومتنوع الأشكال والصنوف، وهوأمر لم يجتمع لسندباد رحال آخر غيره. وعندما يشق بقاربه في مياه الأدب الشعبي، ويستقطر قلمه مداد الإبداع، فإن صاريه ذا الفكر المحتشد بالمأثور الشعبي لا يتوقف عن الدفع للأمام لسفين الاستلهام، مدفوعا برياح دفاقة دائما تحيطه، وموجها ببوصلة في داخله عن الاتجاه الصحيح قيد أنملة لا تحيد..!

الهوامش والمراجع:

(١) فاروق خورشيد **حبال السأم** ـ ص ٣٨ ـ مختارات فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أول فبراير ١٩٨٧.
(٢) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ٢، جـ ١ ـ مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر بمصر ـ دون تاريخ.
(٣) فاروق خورشيد ـ **الأميرة ذات الشعور والمارد** ـ ص ١٦ ـ سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات ـ العدد (١٢٤) ـ ١٠ سبتمبر ١٩٩٣.

(٤) المرجع السابق ـ ص ٣٥.
(٥) المرجع السابق ـ ص ٣٨.
(٦) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ٤، جـ ١.
(٧) فاروق خورشيد ـ **الأميرة ذات الشعور والمارد** ـ ص ٤٢.
(٨) المرجع السبق ـ ص ٧٢.
(٩) المرجع السابق ـ ص ٩٥.
(١٠) فاروق خورشيد ـ **الجنى والكلب المسعور** ـ ص ١٩ ـ سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات ـ العدد (١٢٨) ـ ١٠ يناير ١٩٩٤.
(١١) المرجع السابق ـ ص ٣٨.
(١٢) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ١٦٥ جـ ٢.
(١٣) يمكن الرجوع إلى أحداث هذه الحكاية فى **كتاب ألف ليلة وليلة** ـ ص ١٦٥، حتى ص ١٧٢، جـ ٢ فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات».
(١٤) فاروق خورشيد ـ **مسرحية حبظلم بظاظا** ـ ص ١٥٩، وهى إحدى ثلاث مسرحيات فى كتاب يحمل الاسم نفسه ـ مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، القاهرة ـ ١٩٦٩.
(١٥) المرجع السابق ـ ص ١٧٥.
(١٦) المرجع نفسه ـ ص ١٧٠.
(١٧) المرجع نفسه ـ ص ١٨٣.
(١٨) **ألف ليلة وليلة** ـ حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة ـ من ص ٢١٢ جـ ٣، إلى ص ٢٤٧ جـ ٣.
(١٩) فاروق خورشيد ـ **مسرحية حبظلم بظاظا** ـ ص ٢٤٢.



حكاية النفس

«ألف ليلة وليلة» فى كتابات بدر الديب

السيد فاروق رزق *

وراء الكينونة :

لا تمثل (ألف ليلة ولية) لبدر الديب مجرد كتاب قرأه وتأثر به، أو تأثرت به كتابته، أو مصدر تحيل إليه هذه الكتابة أو يتكئ عليها كاتبها، لكنها تمثل نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفن. كأنها المثال الوحيد الخالص للخبرة الفنية التى تعتمد أولاً وقبل كل شئ على الإدراك بالبدن والروح معاً:

«كأننى أقول إن ألف ليلة فيها مذهب فنى للعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى، ودون مغزى محدد إلا التجربة نفسها» [إجازة تفرغ ١٦٣ ــ ١٦٤].

هكذا لا ندرس الأثر الذى تركته (ألف ليلة وليلة) فى كتابات بدر الديب ــ وهو أثر ليس بالبسيط ــ وإنما علينا أن ننظر فيما فعله بدر الديب فى (الليالى).

ولعل المقارنة التى يعقدها حسن عبد السلام ــ الراوية الفنان فى (إجازة تفرغ) ــ بين (ألف ليلة وليلة) من جانب، و(الكوميديا الإلهية) والأساطير اليونانية من جانب آخر، تكشف لنا عن تلك الرؤية الخاصة التى صاغها بدر الديب لنفسه من (الليالى). وإذا كان الفنان يرى الأساطير اليونانية محددة بوظيفة عقلية أو تفسيرية، ويشعر بالأغلال اللاهوتية التى تقيد «كوميديا دانتى»، فإنه يرى أن :

«ألف ليلة عكس الأساطير اليونانية، وعكس دانتى لاتضع الغرام والعشق إلا فى البدن ولا تنقله إلى حكاية أو تفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ» [ص١٦٣].

إذن، فنحن لسنا بصدد مناقشة تأثير كتاب «مصدر» فى أعمال كاتب معاصر، بل نعيد كتابة نص قديم عبر قراءة/ إعادة كتابة الأعمال الفنية لبدر الديب، التى يمكن أن توصف هى نفسها بمصادر لـ (الليالى)

* باحث وناقد مصرى .

تجعل من كل قراءة جديدة لـ (الليالى) كشفا لذلك «الواقع الفنى» الكامن فيها، الذى يعيد بنفسه كتابة ما نطلق عليه أعمالاً معاصرة.

إن محاولة تجسيد العمل الفنى لـ «واقع فنى» مكتوب تعد تحدياً مزدوجاً؛ تحديا لسلطة ذلك النص القديم والنظرة المستقرة التى شكلت وعينا به وإدراكنا إياه. وتعد محاولة لفرض قدسية خاصة به فى الوقت نفسه، من حيث هو إعادة كتابة تتحدى كل عملية لإعادة كتابته هو نفسه. ولعل هذا التناقض الأخير يثير القدر الأكبر من الجدل حول مجمل كتابات بدر الديب.

إذ على الرغم من ولعه بـ (الليالى)، وتمردها ـ أو تأبيها ـ على كل الأطر الأخلاقية واللاهوتية والفلسفية، نجد القاص فى كتاباته يصارع كل مغزى يحاصر الحكاية ويؤطرها (وهو ما يتضح فى الأعمال الكبيرة: إجازة تفرغ ـ إعادة حكاية حاسب كريم الدين ـ قمر الزمان ـ لعبة تودد الجارية)، ونرى سطوة الفيلسوف والمعلم تتغلب فى الكثير من القصائد القصيرة، بل إن عملاً رائعاً مثل (قمر الزمان) ينتهى بأبيات تعد تعليقاً مباشراً وتدخلاً من الكاتب يصل إلى حد الكارثة:

«وعندما حان الأوان
وجمعكما الزمان
كانت روحك الجائعة
قد استعصت على المعرفة
واستبد بك الشوق الأثيم
إلى محض المستحيل.
وهذا يا إنسان
هو المستحيل بلا قيمة» [ص ١٤٠ ـ ١٤١].

إن الكاتب، هنا، يحاول أن يعطينا نصاً بالمعنى الأصلى للكلمة، أى «الكلام الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى تفسير أو تأويل». إنه يفرض قدسية نصه عبر تأويله هو لذلك النص، ويفرض هذا التأويل بوصفه قراءة واحدة وحيدة للعمل. لكن قدرة القارئ على مقاومة نزوع «الراوية»، دائما، لفرض هيمنته ورؤيته على النص هى التى تعطى تجربة القراءة لذة خاصة، وتمنح العمل الأدبى حياة جديدة مغايرة لتلك التى حاول أن يصوغها الكاتب ويفرضها عليه.

ولعل تجربة الفنان مع حكاية وردان الجزار فى (إجازة تفرغ) تصلح مثالاً على القراءة المنتجة للعمل الأدبى التى تعمل على تجسيد النص دون الخضوع لأية أطر مذهبية أو فكرية متعلقة بـ «مغزى الحكاية».

يقول الراوية:

«وبودى لو أنقل الحكاية كلها متعجباً من التفاصيل التى توردها قبل أن نعرف التفاصيل الأخرى، دون أى مغزى إلا هذه الكلمة المجردة لغلبة داء الشهوة أى الاندفاع المطلق القاتل للقاء البدن» [ص ١٦٥].

إن الراوية هنا يعلم القارئ كيف يهتم بتركيب العمل الفنى، وتكوين الحكاية، قبل أن يهتم بالمحكى أو يلتفت إلى ما وراء هذا الحكى من معنى. بل إن الفنان الذى أراد أن يرسم حكاية وردان الجزار يقرر أن يحذف شخصية وردان نفسها من لوحته، مكتفياً بالمرأة التى يضاجعها الدب، خالقاً من المرأة والدب صورة جديدة مختلفة كل الاختلاف عما فى (ألف ليلة وليلة)، فكأن الدب قد تحول إلى «زيوس» إله الإغريق، وهو يضاجع امرأة قد تكون هى «ألكمينا» أو «يوروبا» أو «هيرا» أو تجسيداً حياً لـ «داء الشهوة» أو وجوداً خالصاً للبدن. وجود لا تعوزه معرفة فى ذاته، ولا تحجبه قيود خلقية أو ادعاءات سمو مألوفة ومكررة.

إن وردان هو الذى يكشف سر هذه المرأة فيدينها، ويقتل «الدب الإله»؛ كى يؤكد ما هو مستقر ومتواضع

عليه من عُرف اجتماعى وأخلاقى يحول دون أن تكون الغلبة لداء الشهوة:.

«لقد خلصت أولاً وقبل أن أبدأ من وردان.
فعلى الرغم من أنه الرؤية والعين التى أبصرت،
فإنه اللعنة التى تحيل الفن حكاية والتى تجعل
من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى.
إنه العدم الذى يأكل الوجود، وهو الدلالة التى
تنتهى عندها الكينونة» [ص ١٦٨].

إن المغزى يصبح قريناً للعدم لأنه ينفى وجود العمل الفنى، بل ينفى الوجود نفسه بأن يحيله إلى مجرد «وظيفة». واختصار الوجود الإنسانى كله فى وظيفة – حتى لو كانت هى «العبادة» – يعد تجديفاً فى حق الإنسان والرب معاً؛ لأنه ينفى عن العابد حقيقة أن له كينونة حرة، وأن هذه الكينونة:

«أسبق من كل معنى، وليس كل معنى إلا سعياً متصلاً لا ينتهى لمعاينتها والإقرار بكينونتها. فوراء الكينونة، بمعنى الحركة إليها، هو كل ما يمكن الإمساك به من معنى» [ص ٢٢].

وقد اختار بدر الديب عبارة «وراء الكينونة» عنواناً لكتابين، أولهما: (المستحيل والقيمة – تجربة فى الديالكتيك) والثانى: (إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات) الذى وضع له افتتاحية شديدة الغرابة والتعقيد لكنها تكشف عن المعنى الذى أشرنا إليه آنفا:

«ومن الحرية تمارس الكينونة وجودها
ولكن الكلمة ترد الكينونة إلى عقالها
بأن تحدد الوظيفة.
وهكذا تنتهى المسرحية الأولى
وتستريح البطلات الثلاث،
الكلمة والكينونة والوظيفة،
وتصبح أسماؤها الجديدة:
كن والخلق والعبادة
ثلاث من الإناث يرسمن
مصائر الوجود» [ص ١٠].

فى هذه الافتتاحية، التى تحاكى طريقة استهلال الكوراس لمسرحيات سوفوكليس ويوربيدز، يقدم بدر الديب أسطورة الخلق فى إطار يجمع ما بين اللاهوت، والميثولوجيا؛ فالإنسان موجود بفعل كلمة الخلق: كن، ووجوده مرتبط دينيا بتحقيق الوظيفة: العبادة. غير أن هذه العلاقة بين الكلمة «كن» والوظيفة: «العبادة» تفقد المخلوق حريته التى هى شرط أساسى لتحقق الإنسان، من حيث هو مشروع لا يوجد إلا فى سياق سعيه الدائم وراء الكينونة.

ولعل تجربة (إعادة حكاية حاسب كريم الدين) تكشف عن ذلك السعى لكشف حجب المكتوب، ثم محاولة الثورة والتمرد على ذلك المكتوب وعلى الإناث الثلاث اللواتى يتحكمن فى مصير البشر.

ولعل صورة أولئك البطلات الثلاث: «كن والخلق والعبادة» تستدعى صورة ربات القدر عند الإغريق اللواتى كن، عادة، يظهرن على هيئة ثلاث عجائز يغزلن خيوطاً هى مصائر البشر ومعالم الحيوات التى سوف تبدأ بعد أن تنتهى العجائز من غزلهن للمكتوب. إن البشر يبدون كما لو كانوا:

«يندفعون للمكتوب يريدون اعتناقه وكأنه حبيبة، وكأنما هذا فطرة فيهم كفطرة الحب والتناسل!!» [حاسب كريم الدين ص١٢٩].

ومحاولتهم فى الإفلات من أسر هذا المكتوب والتمرد على ما هو مقدر سلفاً تجعلهم يرتكبون الخطيئة ويستحقون ذلك العقاب المكتوب. والراوية محاصر دائما بين أن يقبل المكتوب لأنه مكتوب، ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة

التي ما تبدأ إلا ليصبح من الضرورى إعادتها من جديد [ص ١٤]. هكذا يتمرد الراوية على كل ذلك المكتوب كى يصل إلى المعنى الذى قد يكون سبباً لما حدث أو نتيجة له.

والعلاقة بين الحدث والمعنى هو ما تحاول (ألف ليلة وليلة) التغلب عليه بمنح القارئ «مغزى» ليس فيه حقاً ما يبرر «المكتوب» أو يفسره. إنه محاولة للسيطرة عليه فحسب، ومحاصرة له، أو ربما تجميده ومسخه، كأن المغزى ليس سوى ميدوزا التى تحيل كل من يحدق فى وجهها البشع إلى حجر.

أليس فى هذا معنى آخر للبطلات الثلاث (كن الخلق والعبادة)؟

إنهن يشبهن الكائنات الخرافية (الجورجونات الثلاث) اللائى يقبعن فى وكرهن القديم، فى انتظار الضحية القادمة أو انتظار مغامر آخر تغويه الأحجار النفيسة وتحرك فيه «رغبة للصنعة»، فتضيع منه الصفة، وتلتبس عليه معالم الطريق وراء الكينونة.

ولعل هذا المغامر يقع فى الهاوية، ويحدق فى عينى «ميدوزا» التى تمسخه حجراً، فيستحيل إلى حجر، ليس فيه ما يميزه عن بقية الأحجار التى حولها/حولنا. وهل يؤدى الحجر الوظيفة التى خلقت «الكلمة» من أجلها؟ أم أن علينا أن نعيد كتابة الكلمة وصياغة المكتوب؟

«ها أنا فى الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسدّ تلك الفراغات المخيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً» [حاسب كريم الدين ص ١٥].

إعادة الحكاية:

هل هناك ذات قارئة للحكاية خارج الحكاية، أم أن الذات التى تعيد الحكاية هى التى تتشكل فى أثناء فعل الحكى، و بعملية إعادة الحكى نفسها، كأنما هى حاصل التقاء وعى كائن - مشروع وجود - بنص موجود أو بحكاية «.. مكتوبة مقروءة فى (ألف ليلة وليلة) من الليالى ٤٦١ - ٥٢٧». [حاسب كريم الدين ص ١٣]. بمعنى آخر، هل نحن بصدد راوية/ قناع، ينوب عن الكاتب فى إبداء آرائه.وشرح رؤيته أو تأويله الحكاية المكتوبة فى (ألف ليلة وليلة)، أم أننا إزاء صورة أخرى لحاسب كريم الدين يقدمها بدر الديب باعتباره قارئاً مثالياً للنص الأصلى، وهو يشير فى الوقت نفسه إلى موضع الحكاية فى (الليالى): «لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمى وأسلوبى الذى اخترته لإعادة الكتابة» [ص ١٣]. أم أن علينا أن نتصور وجود حاسب كريم الدين نفسه بيننا كأنه يعاصر «هذه الأيام الغريبة من حياتنا»؛ حيث تجتاح عالمنا العربى موجة من «كتابة المذكرات»، يحاول أبطالها من سياسيين ومؤرخين وصحافيين، ورجال أعمال وسيدات مجتمعات «إعادة كتابة التاريخ، أو صنع التاريخ الذى يريدون» [حاسب كريم الدين ص٩].

هل يمكننا - بالفعل - أن نتخيل وجود حاسب كريم الدين نفسه المروى عنه فى (الليالى) - بوعى معاصر، يلم بكل الأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية والانتكاسات القومية التى لم تزل تقع فى حياة أمتنا، مع احتفاظه بكونه واحدا من «أبناء الحكايات»، واحدا تنتهى حكايته المكتوبة بأن يصير «أعلم أهل زمانه» بعد أن «فجر الله فى قلبه ينابيع الحكمة وفتح له عين العلم، وحصل له الفرح والسرور» [الليالى - الليلة ٥٢٧].

ويتراءى لى أن علينا أن نرى فى حاسب كريم الدين - كما قدمه بدر الديب - قناعاً للكاتب والقارئ، إلى جانب كونه آخر غريبا عنا وعن كاتبه، بوصفه واحداً من «أبناء الحكايات» فى نهاية الأمر.

ولا يمكن الاستهانة بجانب السيرة الذاتية فى حاسب كريم الدين، وفى غيرها من أعمال بدر الديب، أو فهم العمل وإدراكه إدراكاً حقيقياً دون ذلك الجانب. إن حاسبا يقول:

«لقد ولدت ـ على غير ما تقول الحكاية المكتوبة ـ فى إحدى ضواحى القاهرة الجميلة أيام كانت جميلة، وكان أبى على غير ما تقول الحكاية بستانياً عارفاً بالنبات، وقد جعلته القصة حكيماً طبيباً عارفاً بالأدواء والأمراض» [ص ١٣].

وذلك قول يبين عن أن الكاتب يصنع حيلة فنية، بأن يضع معلومة خاصة بحياته الشخصية فى سياق حكاية حاسب كريم الدين ليضفى على النص الشعبى صفة الواقعية، ولكن بما يجعل هذه الواقعية تظهر دائما بوصفها جزءا من الأسطورة: أسطورة البطل المروى عنه، وأسطورة الراوية نفسه الذى يروى حكاية مكتوبة بالفعل زاعماً أنه يقص علينا سيرته الذاتية.

وهناك دائماً ذلك المزج بين ما ينتمى إلى السيرة الذاتية بصفته أمرا كائنا أو ماضيا قد حدث، وبين ما قد يراه بطل السيرة ضرورياً لمعنى الحكاية، أى لإدراك ذلك المعنى الذى يفترض أن تكون كل هذه الحياة سعياً وراءه ومحاولة لتحقيقه، أعنى أننا نقع دائماً فى لحظة التحام، أو صراع محتدم، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وينكشف لنا ذلك الصراع عندما نتأمل الحكم الذى يطلقه بلوقيا على حاسب، وهو يقول: «وزعت همك ياحاسب ولم تحب.. فلم تقدر على الصنعة، ولم تحتمل الصفة» [ص ١٠١].

إن حاسبًا ـ كقمر الزمان وفنان (إجازة تفرغ)، وراوى لعبة «تودد الحكاية» ـ يظل مشروعاً للعاشق الذى لا يقبل التحقق، لأن ما ينشده هو دائماً مستحيل يسعى إلى الجمع بين الصفة والصنعة. وهو يعرف الفرق بينه والحطابين و«أصحاب الصنعة»، ويقول:

«لقد ظللتُ طول حياتى لا أعرف كيف يقبل الناس أن يختزلوا حيواتهم فى صنعة!! وإن كنت أرى وأعرف أن هذا هو طريقهم الوحيد فى الحياة. وأظن أننى لم أحمل «هم» زوجتى لأن حياتى كانت متجهة إلى «هم»، آخر لم أعرفه ولم أفهم معناه إلا بعد أن كادت تلك الحياة أن تنتهى... فقد ظل عجزى عن اتخاذ صنعة هو الصفة التى أصبحت لى. وكم لاقيت من الصفة فى مطلع حياتى وأواخرها» [حاسب كريم الدين ص ٢٣].

إن الحديث عن الصنعة هنا يذكرنى بما قاله عالم النفس الأمريكى إريك فروم فى كتابه (الخوف من الحرية) عن اتجاه الإنسان المعاصر لاكتساب مهارات وقدرات خاصة تؤهله لشغل وظيفة أو منصب أفضل. وبمعنى أدق، إن كل ما يتعلمه الشخص الناجح هو القدرة على بيع نفسه بأفضل سعر ممكن، وإن هذه هى الوظيفة الفعلية التى يعينها المجتمع المعاصر للتعلم وللعلم بصفة عامة. فلم يعد هناك معنى للبحث عن المعرفة والسعى وراءها، وطلبها لذاتها، وإنما هناك دائماً سباق يحاول فيه كل فرد أن يحسن «تسويق» نفسه self promotion. ولكى يحقق هذا الهدف عليه أن يخضع إلى متطلبات السوق، وقوانين العرض والطلب، وأن يكون مهيئاً دائماً للتفاوض والمساومة وتقديم التنازلات المطلوبة للوصول إلى نوع من التوافق والحل الوسط "Policy of Compromise". إن اختزال الشخص لنفسه فى صنعة هو ما يحقق له ذلك النجاح المادى «.. فى عالم الممكن حيث تنتشر القيمة التى لا تتولد عن المستحيل» [المستحيل والقيمة ص ٦].

أما اقتران المرء بالصفة؛ بحيث لا يصبح هناك فاصلاً بين الصفة والموصوف، فهو المستحيل الذى لايستطيعه سوى المتصوفة والشهداء و«أبناء الحكايات». وأحسبنى أجبت بذلك عن السؤال الذى لابد أن يطرحه القارئ وهو: لماذا انشغل بدر الديب بـ (الليالى) إلى هذا الحد؟ وهو سؤال لابد من الإجابة عنه بسؤال آخر يقول: وأى نبع للعشق ومراودة المستحيل يمكن أن يكون بديلاً عن (الليالى)؟ وأى عالم سحرى يمكن أن يمنحنا صورة لانتصار الإنسان على نفسه، وتحرره من «عالم الممكن»، وأغلال الحياة اليومية و«سماط الأمس الكئيب» سوى ذلك العالم الذى تزخر به (ألف ليلة وليلة)؟ ما من شئ يسقط الأبطال فى عالم القيمة المنتشرة، حتى الهزيمة فى وجه القدر، أو الانكسار أمام سطوة المكتوب وسلطانه. إنهم يموتون كآلهة لم توجد إلا لذاتها ولم يكن موتها سوى انتقال بين مراتب الوجود لا ينزع عنهم الصفة، ولا يسلبهم تلك الهالة القدسية التى يسبغها عليهم نشدان المستحيل. ومن منا يستطيع أن يتخلى تماماً عن الصنعة، وأن يرتبط مثل «جانشاه» ـ العاشق الحقيقى فى إعادة الحكاية ـ بالصفة:

«صفة جانشاه ليست معرفة كمعرفتى تحيل الأشياء إلى معان، وتجمعها متراكمة متوسعة فى شمولها. ولكنها صفة تتجه لموضوعها فتوجده كاملاً كل الكمال، جميلاً مستحيل الجمال معطياً لا نهاية لعطائه..» [حاسب كريم الدين ص ٧٦].

هل يستطيع حاسب (أو يقدر على) امتلاك مثل هذه الصفة أو «الهم الواحد»، بتعبير كريجور، أم يظل أسير «حسابات الحياة وسماط الأمس الكئيب»، ويتعايش أو يتوافق مع ما يمارسه «الناس على وجه الأرض»، أى «ارتكاب الإثم، واحتمال القسر ومهانة السلطان والسعى الدؤوب، يتقاعس ويرتد نحو تحصيل المعرفة» [ص١٣٧].

إن الراوية يلتقى مع الذات الثانية للكاتب فى كونهما يريدان دائماً أن يحصلا على «مجموع المعنى»، ويجاهدا كى يدركا تلك المعرفة الكلية المنصبة على هم واحد، المعرفة القادرة على أن تحيل ما فى الكون من معان «لا تجمع ولا تتراكم» إلى كل واحد، ومعنى كامل لا يتسرب إليه عدم ولا تشتته «حسابات الحياة». إنها رحلة السعى وراء المستحيل: معرفة هى عين الوجود، لا انفصال فيها بين العارف وموضع المعرفة؛ فكل ما تعرفه يوجد بإدراكك له، وكل ما تدركه تكونه. وليس لهذه المعرفة أن تدرك ولا لهذا السعى أن ينتهى؛ فذات العارف التى تبدأ السعى أو تخرج فى هذه «السياحة» لا تنتهى من هذه الرحلة الممتدة، وإنما تتحدد صفتها ـ أو تكتسب ماهيتها ـ من ذات التجربة: تجربة السعى وراء الكينونة: «بمعنى الحركة إليها»، إنها تغدو مشروعاً تتجه صوبه، وتكونه، فى آن.

ولعل هذه الفكرة هى التى تفتح لنا باباً لفهم موقع حاسب كريم الدين من بدر الديب. إن حاسباً يصبح فى الكتاب موضوعاً للمعرفة، تتحد به الذات الثانية للمؤلف فى غمار بحثها عنه ومحاولتها إدراكه، لتغدو «إعادة الحكاية» أكثر من مجرد محاولة للفهم أو التأويل. إنها تجربة الدخول فى الحكاية، ومعايشة المكتوب، كأنك تكونه، وكأن «ما كان» هو كل ما هو كائن فيك أو يمكنك أن تكونه. وهذا معنى أن تكون إعادة الحكاية سعياً وراء الكينونة.

يقول حاسب: «كلنا يا جانشاه نقعد وننتظر لنعرف الحيلة التى تردنا إلى أهلنا ولكنا لا نعرف ماذا يحدث لنا ونحن ننتظر..» [ص ٨٠]. هل حاسب هو الذى يتكلم أم بدر الديب؟ إننى أرى العبارة تتردد فى داخله، كما لو لم يكن القاص وحده هو الذى يروى «حكاية النفس»، ولكن المتلقى نفسه لا يستطيع أن يعرف العمل الأدبى ويدركه إدراكاً حقيقياً إلا إذا قرأ نفسه فيه أو وجده

مكتوباً فى داخله، أو وجد فى هذا المكتوب القدرة على إعادة صياغة هذا «الداخل» أو ربما إعادة كتابته.

حين ينصت حاسب إلى ملكة الحيات، وهى تروى له حكاية جانشاه، فإننا نراه يخوض تجربة التلقى هذه، ولا يشعر بأن هذا الاتحاد يسلبه واحديته، وإنما يمنحه وجوداً آخر، بل إنه يحيل معرفته بنفسه إلى وجود مفارق:

«لم أكن - كما قلت - أسمع عن شخص آخر غير نفسى. ولكننى كنت أحس هذا الكيان الجديد منفصلاً مفارقاً وكأننى أرقبه» [ص ٣٧].

إن الأمر يبدو كما لو كان المتكلم، داخل وخارج الحكاية فى آن، يعيش التجربة بذات أخرى منفصلة عن تلك الأنا الموزعة بين «حسابات الحياة» و«سماط الأمس الكئيب». هذه الذات القارئة/ العارفة هى التى تجسد العمل الأدبى وتمنحه وجوداً حقيقياً، كأنها تحول يجرى على «أنا» المخلوق يجعل منها ذاتاً خالقة وصانعة للوجود. ولعل إعادة «حكاية حاسب كريم الدين» تمثل - فى بعض جوانبها على الأقل - رواية «قارئ» نراه يخوض فى أوراق نص مكتوب يسعى إلى تأويله، ومن ثم امتلاكه، وإعادة كتابته.

وقد عدت إلى (إعادة الحكاية) بعد قراءة رواية إيتالو كالفينو (لو فى ليلة شتاء كان مسافر)، فأثارنى اهتمام كلا العملين بدور القارئ فى النص، ومحاولة توريطه أو جذبه إلى الاتحاد بالبطل الذى يظهر فى الرواية الإيطالية بوصفه قارئاً يسعى إلى قراءة آخر أعمال إيتالو كالفينو (لو فى ليلة شتاء كان مسافر)، وذلك حين يذهب لشراء نسخته من الرواية، ويبدأ فى قراءتها ثم يكتشف فجأة أن هناك خطأ فى طباعة الكتاب، وأن ذلك الجزء الذى قرأه لا ينتمى إلى رواية كالفينو التى كان يريد شراءها. لكنه الآن أصبح مصمماً على أن يكمل العمل الذى بدأه، فيعود إلى المكتبة ليستبدل بهذا الكتاب العمل الآخر الذى قرأ بدايته. وهناك يتعرف على قارئة تشاركه التجربة نفسها التى تتكرر مع عدة أعمال كلها مجرد بدايات مختلفة ومتنوعة لقصص لا تكتمل.

ويبدو تأثر كالفينو واهتمامه بـ (ألف ليلة وليلة) واضحاً، حتى إنه يستخدم صورة روائى مجبر على كتابة حكايات لا تنتهى لزوجة أمير عربى كى لا يقتله الأمير، كأنه صورة شهرزاد معكوسة فى مرآة العقل الأوروبى. وبالطبع، ينبغى الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والأساليب المتعددة التى يستخدمها كالفينو (من الرومانس إلى القصة البوليسية إلى روايات الحرب ومغامرات الجاسوسية مروراً بالقصص القوطية ومختلف أنواع الكتب الرائجة best sellers). لكن المهم، كيف تحول العمل الممتع إلى تحليل دقيق ورائع لأنماط القراءة، سواء تلك القراءة المسماة بالجادة أو القراءة للتسلية، وكيف أصبح القارئ الفعلى هو القارئ المكتوب فى الأمثولة التى تصور ولوج القارئ فى العمل المكتوب، وإيغاله فى متاهاته، وما يصنعه ذلك القارئ بالنص وما يفعله النص فيه.

وعلى الرغم من اختلاف العملين على كافة الأوجه، أعنى نوع التجربة، والشكل الفنى، وأفق التوقعات الذى يصنعه كل منهما، فإن موضع البؤرة يظل دائما هو الكتابة، من حيث هى علامة تعود بالإشارة على نفسها، وتحيل إلى ذاتها بوصفها كتابة. ويحاول بطل كالفينو - القارئ - أن يكمل النص الذى بدأه، لكنه يجد نفسه دائما يبدأ حكاية جديدة، وتتكرر التجربة من نص إلى نص كأنما كل النصوص يفضى بعضها إلى بعض، وكل النهايات حدود مفترضة، لا نكاد نصل إليها حتى نبدأ حكاية جديدة أو حلقة أخرى فى السلسلة الواحدة التى تصنعها النصوص جميعا. وتلك هى نفسها تجربة القص فى (ألف ليلة وليلة) بصفة عامة، وفى (حاسب كريم الدين) بصفة خاصة؛

إذ توجد دائماً إشارة إلى من يروى حكاية، أو حكاية داخل حكاية، حيث يروى قاص عن آخر أو آخرين، مع الارتباط بالراوية نفسه على نحو ما، وبواسطة تقنية يمكن أن تعيد صياغة حياته هو أو تصنع مصيره الشخصى.

هكذا تروى شهرزاد حكايات عن حيوات أخرى كى تنقذ بهذه الحكايت حياتها هى. ويعتمد بقاؤها على قيد الحياة على قدرة هذه الحكايات على أن تطول وتمتد وأن توقع المتلقى شهريار فى أسر ذلك التشويق الذى لا ينتهى. وتحاول ملكة الحيات فى «حكاية حاسب كريم الدين» أن تؤدى الدور نفسه، وتروى لحاسب قصتى بلوقيا وجانشاه، وتحاول أن تجعل هذا السرد يمتد حتى تؤخر من ذلك المصير الذى لابد أن تلاقيه على يدى المتلقى (حاسب) الذى يسلمها إلى الوزير كى يذبحها ويقطع لحمها ويغليه، وفى لحظة الخيانة هذه تدعوه ملكة الحيات قائلة: «تعال عندى، وخذنى بيدك..فإن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك فى دفعه» [ص ١٦٦]. إنها تناشده أن يسلمها إلى الموت المكتوب، كأنها تكرر قول المسيح ليهوذا الإسخريوطى: «ما أنت تعمله فاعمله بأقصى سرعة» [يوحنا ١٣ (٢٨)].

وإذا كانت اللقمة التى أعطاها المسيح إلى يهوذا هى حكم الإدانة الأخير «فبعد اللقمة دخله الشيطان»، فإن هذا الخبز نفسه هو جسد المسيح المبذول ودمه المسفوك عند كل البشر. إنه يطعم يهوذا، لا لأنه خائن، ولكن لما سوف يتحمله من آلام وأحزان لا نهاية لها «كان خيراً لذلك الرجل لو لم يولد» [مرقس ١٤ (٢١)].

إن هذا المأمور يستحق الشفقة على ما قد أُمر أن يفعل. وإشارات السيد المسيح فى «العشاء الأخير» ملتبسة كعبارة ملكة الحيات: «إن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك فى دفعه..». . هذا الالتباس الذى يتوقف عنده حاسب متسائلاً:

«أهذه براءة يا مليكتى وغفران أم أنها تأكيد للإثم ودفع لى، أنا المسكين المسلوب الإرادة والفكر، على الولوج فيه، وغمس يدى فيه حتى أعمق أعماقه التى لا نهاية لها. كيف أفعل يا مليكتى ما تأمرين وأنا لا أستطيع أن أفعل إلا ما تأمرين» [حاسب كريم الدين، ص ١٦٦].

هذه هى لحظة الذروة التى يتجلى فيها عشق حاسب ملكة الحيات، ليس بوصفها تجسيداً للمستحيل الذى يهواه، أو للصفة التى لا يصبر على احتمالها، وإنما لكونها الإله الذى قال له: «اعلم»، وكأنها «كن»، وليس أمامه من سبيل كى يدرك هذه الكينونة، سوى أن يقتل الإله ويرتوى بدمائه حتى يكون.

هامش:

ترى لماذا اختار يهوذا أن يقبل السيد المسيح علامة لكى يدل عليه:

«وكان مسلمه قد أعطاهم علامة قائلاً الذى أقبله هو هو. امسكوه وامضوا به بحرص. فجاء للوقت، وتقدم إليه قائلاً يا سيدى ياسيدى. وقبله» [مرقس ١٤ (٤٤ ـ ٤٥)].

إن إعادة الحكاية تتكون من ثلاث دوائر من العشق المستحيل: هناك عشق بلوقيا للنبى محمد، وسعيه للقائه فى غير زمنه، كأن العشق محاولة لإيجاد المعشوق، تتحدى قيود المكان والزمان. وهناك عشق جانشاه لشمسه ابنة ملك الجان، وسعيه إلى امتلاك ذلك المستحيل والعودة به إلى زمن الممكن، فينتهى جالساً بين قبرين: قبر الحبيبة التى ماتت دون أن يملك جانشاه القدرة على دفع ذلك الموت، والاحتفاظ بالمستحيل الذى أدركه. وهناك عشق حاسب ملكة الحيات، وهى التجربة الأكثر درامية؛ لأن العاشق لا يدرك ذلك العشق إلا بعد فوات

الأوان. وحين تسأله ملكة الحيات: «هل تحبني يا حاسب..» يرتبك وتضطرب أفكاره، وتختلط عليه المعاني، وتتزاحم في فمه الكلمات، لا يعرف كيف يرتبها أو يسويها. وحين تكرر الملكة السؤال، يقول:

«أحبك؟! ماذا تعنين.. أنت مليكتي العارفة.. ذات القدرة والسلطان.. أنت الماضي والآتي وكل الزمان .. أنت المكان والأين الذي أنا فيه.. أنت المستحيل الذي أنشده دون أن أعرفه.. أنت القيمة التي أسعى لها بكل ما أعرف من صدق وإخلاص.. أنت.. أنت..

ـ كفى يا حاسب.. لا تكمل.. إنك لا تحب إلا نفسك» [ص ١٠٩].

هكذا تدخل الملكة حاسب في التجربة، وتكشف عجزه عن احتمال الصفة، تلك الصفة التي أرادت له أن يكونها بقولها «اعلم»، كأنها تذكرنا بكلمة «اقرأ» بداية الرسالة أو بكلمة «كن» بداية الخلق. وفي كلتا الحالين يتجلى معنى الصفة التي يريدها الإله لعبده المختار.

والمكتوب على «ملكة الحيات» هو مصير كل الآلهة/ المعشوقين، أن تموت على يد العابد/ العاشق. ولكي تكتمل طقوس المحبة، يشرب حاسب «رغوة» لحم ملكة الحيات التي تجعل قلبه «بيت الحكمة». فيرى «السموات السبع وما فيهن إلى سدرة المنتهى»، ويغدو ملماً بكل ما في الكون من معرفة وعلم.. بعد أن قتل الإله وتوحد به منفذاً إرادته الكامنة في كلمة اعلم/ كن:

«قالت «اعلم» فانداح في روحي مكان فسيح تصبح فيه الكلمات أحداثا، وتصبح فيه الأحداث المحكية وقائع في روحي تصنع حياتي فلا أكاد أميز بين الحكاية وحياتي إلا وأنا أحكيها أو أعيدها» [ص ٣٣].

إن المعرفة التي تمنحها له تصبح وجوداً قائماً فيه ومن حوله، بل تكاد هذه المعرفة أن تصبح هي الكينونة التي يسعى وراءها ويطلبها: «قالت لي فجأة ومباشرة: «اعلم أنه كان..» وإذا بالذي كان يصبح وكأنني كنته».

إنها تجربة المتلقي المثالي الذي يعيش في النص كأنه لم يكن له وجود قط قبل أن يلج المكتوب فيمنحه النص من روحه حياة لم تكن له من قبل. وتتحول الأصوات أو الكلمات المخطوطة إلى حياة كاملة تحيط بالمتلقي وتحوطه وتصنع منه وفيه وجوداً جديداً:

«قالت لي فجأة ومباشرة «اعلم» فإذا بي أتشكل بما تقوله، وما يطلب مني أن أعلمه، وإذا بي أمتلك الزمان والمكان الذي يحدث فيه ما تحكيه وكأنه ـ أو هو في الحقيقة ـ هو ما جرى لي» [ص ٣٣].

لم يعد هناك ثمة انفصال بين ذات المتلقي والنص الذي يتم تلقيه. إن المتلقي/ العاشق يتشكل بفعل العشق، كما يكون المحبوب هو عين ما يراه العاشق. كأن المعرفة التي يتلقاها العاشق ويتشكل بها هي فعل العشق نفسه الذي مارسه العاشق، وأعطى به المحبوب سلطاناً «ومقدرة أحالت الحكاية حياة وجعلت السماع تجربة وصيرت التجربة معتقداً ومعنى..» [ص ٣٣].

إن الإله وجود في ذاته يستغني عن أي وجود، بل عن كل الوجود، لكنه لايصير معبوداً إلا بعبودية العابد، ولا يتجلى سلطانه وتظهر قدرته إلا بإدخاله عبده العاشق في التجربة. والتجربة هي المحنة التي يمتحن بها الرب أبناءه. ألم يقل المسيح: «.. صلوا لكي لا تدخلوا التجربة» [ص ١٢٨].

وتجربة حاسب مثل تجربة قمر الزمان هي قصد للقيمة التي تكمن في التضحية، حيث العشق تضحية أكبر من الشهادة التي هي تضحية بالنفس، لأنه تضحية

بالوجود: كل الوجود، أى قتل للمحبوب. إن ذروة الإخلاص فى الصوفية هى أن يرى العابد كل ممارسته للعشق الإلهى بوصفها فعلا إلهياً لا إرادة له فيه، وقتل المعشوق هو تنفيذ إرادته وتحقيق رغبته فى أن يحل فيك. يقول حاسب:

«معنى الحكاية لا يتغير سواء كانت الأحداث حلماً أم كانت واقعاً فريداً متميزاً. فالحلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى. والأحداث والكلمات فى الحالين مثقلة بالدلالة والمغزى» [ص ٢٤].

قصص واقعية من ألف ليلة وليلة:

إننا إزاء أساطير قد صارت حقيقة تبعث الحياة، يعيشها الراوية فى زمن السرد، و يعاصرها المتلقى الكامن فى النص، والمتلقى الفعلى الذى يحيل النص إلى عمل حى يبعث على الحياة. وفى الوقت نفسه نحن إزاء كاتب يقدم لنا سيرة ذاتية تتخفى وراء قناع الأسطورة، ولا تباعد بين الجانبين، فملامح السيرة الذاتية هى القناع الذى تقبع وراءه الأسطورة، كأن لها وجوداً حقيقياً أقوى وأشد من ذلك الوجود الذى نزعم انتسابه إلى عالمنا الواقعى. يقول الراوية عن جاريته تودد فى «لعبة تودد الجارية»:

«كنت إلى هذا الحد واعياً،

وكنت إلى هذا الحد عاجزاً،

أيقونة صارت ملفلفة فى الإعجاز

معجونة بصمت الكمال،

مسلسلة فى التحقيق الذى لا ينال»

[ص ٨٥].

هذه الكلمات تصف امرأة وتصف (الليالى)، وهى وصف يتعلق بكل الحضارة أو الحياة التى تركها لنا الأجداد فى الوقت نفسه: «ألم تكن كل تلك الحياة تراثاً وإرثاً وأنا لا أستطيع أن أملكه ولا أقدر أن أجعله لى» [زمردة أيوب ص ٨٠].

تجربة الديب هى مراودة المستحيل التى تبدأ بمحاولة امتلاك «النص» بتحويله إلى وجود معاصر، له حضوره الذى يمكن العيش فيه.

إنه يبدأ «لعبة تودد الجارية» بعبارة «كنا فى القرن الثالث للهجرة»، ويعلمنا النص بشكل ضمنى أن الـ «نا» تعود إلى أبناء الحضارة الإسلامية فى ذلك الوقت، سواء أكانوا من أصل عربى أم غير عربى، وذلك دون نظر إلى كونهم ينتمون أو لا ينتمون إلى دين الدولة ومذهبها الرسمى. وينتقل الراوية من تحديد الزمان إلى المكان، حيث المقصود «بغداد» حاضرة الخلافة العباسية، تلك التى يصفها كأنها هى نفسها «تودد الجارية»، «منيرة، مضيئة، غضة»، وهى صفات تظهر فى قدرتها على التغلب على كل خصومها من العلماء والحكماء والوزراء، وفى امتلاكها المعرفة التى أعجزتهم وأدهشت الخليفة، بهذا الفجر البادى فى عبارة التحدى التى أعلنتها: «إن غلبتنى فخذ ثيابى، وإن غلبتك أخذت ثيابك».

لكن بدر الديب لا يلتفت إلى تفاصيل الحكاية، وأسئلة الجارية لأن «القصة معروفة، مسجلة ومسطورة» [السين والطلسم ص ٨١].

إنه يروى على لسان صاحب الجارية الذى ورثها عن أبيه، كما ورث ثروة «تبددت.. كالسحابات فى الصيف» ولم يعد يملك غير «الذوق»:

«فأنا لا أعرف حرفة أو صنعة

وليس لى فى أى علم بروز

ومن لا يعرف الذوق، لا يعرف

إنه أبهظ الأحمال فى النفس

لا يشبع ولا يقنع،

وليس له من حدود إلا الكمال». [ص ٨١ ـ ٨٢].

وهو أيضاً صاحب صفة وليس صاحب صنعة، ينشد «الكمال» المستحيل، ويتجه صوبه بحكم ما هو كامن فيه من ذوق، وما ورثه عن أبيه، أى تلك الجارية التى تبدو «أعلى من أى امتلاك» [ص ٨٤].

إنها إرث لا يستطيع السيطرة عليه وامتلاكه، بل يصير هو المملوك المستلب، المشغول بها الحائر فى الأسئلة التى تفجرها فى روحه، دون أن يستطيع حتى أن يطرح عليها ما يجول بخاطره.

«لو أننى سألتها لما استطعت صياغة السؤال.

هل هى حقاً امرأة؟ وهل هى حقاً لى؟

ماذا كان بينها وبين أبى؟

وماذا كان بينها وبين كل إرادة فى الدنيا؟» [ص ٨٤].

الأمر يبدو كما لو كان الميراث الذى تركه الأب للابن هو دائماً دعوة لامتلاك المستحيل، يخرج الابن فى طلبه وهو يعرف أنه لن يدركه، لكنه لا يملك أن يتحرر من أسر ذلك الميراث، ولا يستطيع أن يرفض المعنى فى ذلك السعى مهما كان يقينه من أن سعيه بلا طائل، وأن وصية أبيه أو ميراثه كنبوءات العرافين فى المأساة اليونانية. إنها قراءة للمكتوب، لا تعطى البطل التراجيدى فرصة الخلاص منه أو تغييره، لكنها تدفعه إلى ارتكاب الإثم الذى يصبح به مستحقاً للعقاب المكتوب منذ الأزل. هكذا كان ميراث حاسب كريم الدين؛ إذ أوصى أبوه أمه قائلاً:

«وإذا كبر وقال ما خلف لى أبى من الميراث فاعطيه هذه الخمس ورقات، فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم زمانه» [ص ١٥].

ويقرأ الابن الورقات الخمس فيصبح أسير هذا الميراث الذى خلفه أبوه، وتتحقق نبوءة الأب بعد أن تكون قد كلفت الابن الحياة، كل الحياة. أما الورقات الخمس فقد أخفتها (الليالى) بينما حاولت «إعادة الحكاية» كتابتها، لكنها ظلت خفية مستعصية على الإدراك الكلى، أى ذلك الإدراك الذى يجعلها ملكاً للابن أو يسمح له بالدخول فيها، كأنها مرة أخرى تودد الجارية التى لا يستطيع الابن أن يمد يده إليها:

«وعندما دخلت غرفتها

وكشفت عورتها

بهرنى النور والصمت وأعجزنى الحق

عن أن أمد يدى» [ص ٨٥].

«وفى أول مرة عند فراشها أحسست مرة أخرى،

أننى فقدت ثروة أبى

وأن لا أمل لى فى شئ» [ص ٨٦].

وعند ذلك الإحساس بالفقد يتولد معنى الوجود، فالألم هو الذى يمنحنا إدراكاً للّذة التى ينطوى عليها طلب المستحيل، بل لعل الألم الذى يصيب النفس فى سعيها وراء «الكينونة» هو الذى يفجر فيها القدرة على طلب المستحيل: «ومن يطلب المستحيل يعاين الثمن» [قمر الزمان ص ١٣٦].

وليس المهم هو ما يتحقق بالفعل، أو ما يصيبه المرء لقاء الثمن الذى يدفعه فى طلب المستحيل، بل هو السعى نفسه وقصد الصفة بما ينطوى عليه ذلك القصد من قيمة، سواء انتهى المشروع الإنسانى بالشهادة ؛ أى التحقق الكامل للصفة، أو ظل يطارد هذه الصفة، ويتجه صوبها دون أن يدركها، كأنها غزالة جانشاه، أو جوهرة المستحيل التى اختطفها الطائر الأخضر من يد قمر الزمان:

«ووقفت أرقب طائرى الأخضر
يتحرك على حافة النافذة
وجوهرتى فى منقاره الأبيض
واضحة قريبة بعيدة كالمستحيل» [ص١٠٧].

بين سكينة وتودد الجارية:

بينما التزم بدر الديب بالخيوط الرئيسية لحبكة «حاسب كريم الدين وملكة الحيات» كما وردت فى (الليالى)، نراه على العكس من ذلك، يتصرف بحرية مع النص المصدر فى «لعبة تودد الجارية» و«من تجارب قمر الزمان»، وإن كانت البنية الأصلية لإعادة الحكاية تظل واحدة سواء كان العنوان «إعادة حكاية» أو قصص واقعية من (ألف ليلة وليلة). إن (الليالى) تظل مصدرا للكاتب، يجمع ما يراه هو «واقعاً» بدنيا ومعرفياً، يتخطى حدود الزمان والمكان والفن الذى لا يقيده «بناء لاهوتى أو فلسفى»، «لأن اللاهوت ليس فناً.. ولأن البناء الفلسفى لا يمكن أن يكون فناً..» [إجازة تفرغ ص ١٥٨]. والبناء الفنى الذى صاغه بدر الديب يعتمد على عناصر التراجيديا الكلاسيكية: هناك البطل المأساوى الذى يتمرد على قوانين الألفة والتكرار، ويرفض الخضوع للممكن، محاولاً ـ بتكبره وكبريائه المأساوى «أن يصنع المستحيل رغم عجزه عن احتمال هذا المستحيل أو تقبله» [قمر الزمان ص ١٣٦]. وينتهك البطل قوانين الممكن، معتدياً على حرية المستحيل، مقترفا الخطأ المأساوى hubris الذى يتطلب كفارة تكلف البطل الحياة «كل الحياة» [قمر الزمان ص ١٣٩]. ويقترن الانتهاك أو التجاوز الذى يرتكبه البطل المأساوى دائماً بأنثى «قريبة بعيدة كالمستحيل» [قمر الزمان ص ١٠٨]؛ «أيقونة.. ملفلفة فى الإعجاز» [تودد الجارية ص ٨٥]، أو حية لها «جمال كل النساء» [حاسب كريم الدين ص ٢٦]، ولها أيضا «معرفة فوق كل المعرفة.. المدركة للحب الذى يمتزج بالموت فى الكينونة ليصبح انتظاراً وسياحة متصلة» [حاسب كريم الدين ص ١٥٥].

إن تجارب قمر الزمان تبدأ بتجربة صناعة المستحيل، أى بتعرف قمر الزمان على سكينة التى تسكن فيه، وتسيطر على الروح والبدن [ص ٦٣]:

«من أنت..؟ .. أختك؛ وزوجتك
من أين جئت..؟ من سنوات كنت بداخلك
هل لك اسم؟
نعم.. اسمى سكينة» [قمر الزمان ص ٧٤].

وسكينة بالتصغير من السكن والسكينة التى هى، عند المتصوفة، ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزل الغيب، وهى نور فى القلب يسكن إلى شاهده ويطمئن. ولكن سكينة فى تجارب قمر الزمان نور ونار، شاهد ومشهود، محب ومحبوب، تخرج من بدن الصانع، لتدخله فيها مجذوباً لا يطيق النأى عنها أو العيش بدونها:

«.. استقر بدنى بداخلها
ولم أعد أريد أو أستطيع أن أبعده
فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أننى سأموت..» [قمر الزمان ص ٧٤].

وتهمس سكينة للمجذوب: «جهادك وجهدك سعادتك بى، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى» [قمر الزمان ص ٦٩].

كأننا نستعيد كلمات النفرى فى (المواقف والمخاطبات) ممتزجة بروح الشبق التى تسود «تجارب قمر الزمان»، فالتجارب تمزج الإلهى بالبدنى، وتصنع طقساً يحاكى طقوس عبادة باخوس (ديونيزيس) إله الخمر والنشوة عند اليونان، حين كانت العابدات يرقصن ويغنين ويقتلعن الأشجار، ويحملن الرموز القضيبية للإله

دون تحرج أو حتى وعى بما يفعلن، ثم يذبحن الحيوانات، ويأكلن لحمها النيئ فى فعل رمزى دال على التهام الإله، كما لو كان فى فعلهن دعوة له كى يقتحم أبدانهن، فتستقر تلك النشوة أو ذلك التوهج الجسدى فيهن إلى الأبد. تلك هى روح (الليالى) التى يولع بها بدر الديب؛ ذلك الامتزاج أو التوحد النهائى بين الجسدى والمقدس. إن تلك المعرفة بالبدن هى التى تولد القدرة على الخلق والإبداع:

«كانت يدى تعرف قبل أن تلمس

وتصنع باللمس كل ما تعرف وتريد» [ص٧٣].

هكذا يمتلك المجذوب قدرة الصانع الذى حل به، ويدرك المستحيل الذى كان يصبو إليه، لكنه لا يستطيع أن يكون ذلك الذى حل به، إنه يعجز عن «حمل المستحيل» [ص ٧٧]. ذلك لأنه، مثل كل البشر، يريد أن يرغم «المستحيل على أن يصير ضيقاً كالبشر، عاجزاً فى الزمان، محصوراً فى المكان والبدن» [ص ٧٨]. إنه لا يريد حبيبة تظهر وتختفى كما تريد، وكما يريد لها المستحيل. وحين يدرك ذلك الانفصال بين إرادته وإرادتها ينقطع ذلك الاتصال الحميم الذى كان بينهما. وعندئذ ينمو «الازدواج» فى داخل المرء، ولا يعود المعشوق هو ذلك الـ «نور فى القلب». إنه آخر، أو مجرد «أخرى»، لا يعرف المحب «من هى»:

«إنها تقدر على الغياب كما قدرت على الظهور

ولم يكن الغياب برغبتى أو فى قدرتى

فأنا فعلاً لا أملك من أمرها شيئاً

إننى لا أعرف على وجه الحقيقة من هى..» [قمر الزمان ص ٨٦].

والحيرة التى يعانيها قمر الزمان هى عجزه عن الإقرار بضرورة الحرية للمستحيل الذى يعشقه. وأى إطار آخر للعلاقة بينه وبين سكينة (كأن تكون زوجه مثلاً) تقييد لذلك العشق، وتنزيل له من كمال المحبة وقدسية الاتحاد إلى تجربة حب عادى مصنوع من الممكن المبتذل المشاع:

«وتطلعت فى داخلى أنشد المستحيل الذى أدركته وأريد أن أعاود الإمساك به، فإذا به يصبح مجرد ذكرى، وساعات من ليل..»[ص ١٦].

وتختفى سكينة فى داخله، كما: «اختفت تودد للأبد فى البيت دون أن أعرف لها غرفاً أو ردهات..» [تودد الجارية ص ٨٦]. فالمستحيل يكمن دائماً فى «الداخل» سواء كان هذا الداخل نفس المرء أو بيته. وحين يعجز الإنسان عن تحقيق ذلك المستحيل مقترناً بالقيمة (كما هو متحقق فى الواقع الفنى لألف ليلة وليلة) يختفى ذلك المستحيل، أو يغدو مجرد مستحيل بلا قيمة؛ تماماً كتجربة قمر الزمان مع دنيازاد، فقد كان قمر الزمان يسعى إلى اقتحام الماضى، ورؤية ما كانت تفعله المحبوبة فى سنوات الضياع. يقول:

«أنا لا أريد أن أعرف، بل أريد أن أكون

كل هذا الذى كان، وأن أراه

ملء العين، وأن أسمعه بكل أذن

وأن أسجله مروياً محكياً فلا يخفى على فيه حركة أو صوت أو ضوء» [ص ١٣٠].

ويجاهد قمر الزمان كى يخترق حاجز الزمن، ويرفض أن «يكون»، متخلياً عن «الجوهرة» التى خاض من أجلها رحلة فى «مراتب الوجود» اقترب فيها من «حدود العدم»، ويأبى إلا أن يرى ويسمع كل ما كان فى ماضى الحبيبة، بل إنه يضحى بالحبيبة نفسها كى يمسك بذلك المستحيل، فيغرز الإبر السحرية فى جسدها ليرى ويسمع «ما لم يكن من الممكن أن يقال أو أن

يحكى بالكلام». وفى مشهد بالغ القسوة والعنف، يرى قمر الزمان ويسمع كل ما لم يكن يخطر على بال:

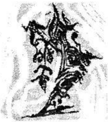
«ورأيت الدم الأزرق ينسال من جسمها
ويدى تغرز الإبر
فى كل مكان من البدن المستباح
....
ورأيت جسمها المستحيل
تتحسسه الأيادى والعيون،
ووقفت عاجزاً عن أن أوقف صراخها..»
[ص ١٣٨ ، ١٣٩].

قد يكون تحول دنيازاد بعد ذلك «إلى بجعة بيضاء» استعارة، أو محاولة للتحرر من ثقل المشهد الواقعى، وآلام الصدق الجارح فيه. أو مجرد تقرير لضياع المحبوبة التى خرجت:

«طائرة من الشباك،
إلى السماء المظلمة لا ينيرها إلا رفة الجناح
ووقفت أنظر خلفها، عارفاً أنها
لن تعود» [قمر الزمان ص ١٣٩].

ويترك هذا المشهد فى نفس المتلقى كشفاً لا يتغير معناه سواء كان الحدث المروى حلماً أو جدثاً واقعياً. قد تكون قصص (ألف ليلة وليلة) هى الواقع الذى نخفيه عن أنفسنا بالإطار الذى نحيط به ذلك الكتاب الفريد: «لماذا كانت القراءة فيه دائماً خطيّة، ولماذا كان ما فيه من عشق وتحريك للبدن ممنوعاً إلى هذا الحد» [إجازة تفرغ ص ١٥٩]. إن بدر الديب يقدم الواقع الفنى المكتوب فى (الليالى)، ويوغل فى واقعه/ واقعنا الذى نخفيه عن أنفسنا فى مكمن لا نعرف له طريقاً أو «ردهات»؛ إذ «ليس الليل هو الذى يهبط على الإنسان، ولكنه الليل الذى يهبط بداخله» [ص ١٥].

وهو يكشف بالرمز عن سر الكتابة الذى ينطوى، بدوره، على سحر إعادة الكتابة، السحر الذى يشبه سحر الرقى والعزائم، والذى قد يرفع عنا حجب «القيمة المنتشرة». وهو سحر يردنا إلى سره الذى يجعلنا نقبل المكتوب لا لشئ إلا «لأنه مكتوب ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة التى ما تبدأ إلا ليصبح من الضرورى إعادتها من جديد» [حاسب كريم الدين ص ١٤].



الطبعات التى اعتمدت عليها من أعمال بدر الديب:

(١) إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات. أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
(٢) «لعبة تودد الجارية» فى السين والطلسم. مختارات فصول (٥٠) / الهيئة المصرية العامة للكتاب مارس ١٩٨٨.
(٣) «من تجارب قمر الزمان» فى المستحيل والقيمة. مختارات فصول (٩٩)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب. أكتوبر ١٩٨٩.
(٤) إجازة تفرغ. المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٠.

«الليالى» و«حكايات للأمير»

إبداع الجماعة فى إبداع الفرد

حسين حمودة *

ـ ١ ـ

تتأسس أعمال يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ ـ ١٩٨١) على مراوحة واضحة، بين اعتماد تقنيات الكتابة القصصية والروائية الحديثة، وتمثل جماليات الإبداع الجماعى الموروث. تحتفى هذه الأعمال، على تنوعها، بخوض مناطق جديدة للكتابة، وتسعى، فى الوقت نفسه، إلى التجذّر فى تربة حكى قديم. فإذا كانت منجزات الكتابة القصصية والروائية المعاصرة، العربية وغير العربية، تشكل دافعًا ملحا وراء أسباب «تجريب» يحيى الطاهر فى أعماله كلها، فإن تحقق الحكى فى التراث العربى القديم، الفصيح والشعبى، المدون وغير المدون، على حد سواء، يمثل أيضًا دافعًا ملحا، بالقدر نفسه، من دوافع هذا التجريب. وتقع (ألف ليلة وليلة)، خصوصًا، على رأس أشكال هذا التحقق التراثى التى أفاد منها يحيى الطاهر فى صياغة عالمه وخوض مغامرته الفنية.

ليس حضور (الليالى)، فى أعمال يحيى الطاهر، حضور العابر، أو حضور الدخيل، وليس حضور «النموذج المحتذى». جاوزت مفردات (الليالى)؛ بإطارها وشخوصها ووقائع حكاياتها وصياغتها وتقنياتها، مجرد «التطعيم» الذى يسهل انتزاعه أو استبداله من عالم يحيى الطاهر،كما جاوز سعيه إلى تمثّل جماليات (ألف ليلة العشور على سبيل للخلاص من أسر نماذج كتابة سائدة (أو كانت كذلك)، وافدة من التراث الغربى. فـ (الليالى) فى كتابات يحيى الطاهر عبد الله حاضرة فاعلة على مستويات أساسية عدة: من التناص الواضح مع بعض حكاياتها، إلى تمثّل لغتها وتقنياتها، إلى استلهام بعض وقائعها وإعادة خلقها، بل إلى معارضتها وقلب بعض نماذجها الشائعة. وهذا الحضور المتعدد، سلبًا وإيجابًا، هو نوع من «التمثل» لا المحاكاة،

* باحث ـ مصرى، قسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

بكل ما للتمثل من إمكانات للحذف والإضافة، للحوار وإعادة الخلق؛ فهذا الحضور ـ باختصار ـ نوع من «التفاعل» الخلاق الذى يسمح بالأخذ والاختلاف معا.

*

ولـ (ألف ليلة وليلة) حضور جزئى فى بعض أعمال يحيى الطاهر، مثل عمله الروائى ـ القصصى القائم على شكل مفتوح (الحقائق القديمة لا تزال صالحة لإثارة الدهشة) وروايته القصيرة (تصاوير من التراب والماء والشمس)[1]؛ حيث يشيد هذين العملين اعتمادا على شخصية محورية، هى «إسكافى المودة»، صاغها امتداداً لشخصية «معروف الإسكافى» فى الحكاية المعروفة باسمه فى (ألف ليلة وليلة)[2]. ولـ (ألف ليلة) حضور آخر، أساسى، فى مجموعة (حكايات للأمير) التى يمكن اعتبارها نموذجًا للتمثل الأكمل، من بين أعمال يحيى الطاهر، لـ (الليالى)، على مستويات متنوعة؛ إذ يرتبط العملان بمجموعة من الوشائج والأواصر، من حيث اتصال كل منهما ببناء فنى متكامل، على مستوى الإطار المفترض لراو أو راوية يتحدث أو تتحدث، ومتلق (ملك ـ أمير) يستمع، وأيضاً على مستوى الوحدة القائمة على حكايات مترابطة، وعلى مستوى عدد من الروابط البنائية والتقنيات الفنية، وعلى مستوى الانتهاء إلى تأكيد مغزى أخلاقى واحد، وأخيراً على مستوى انتظام خطة واحدة للسرد، فى كل عمل من هذين العملين، وإن تعددت السياقات، أو اختلفت، داخل هاتين الخطتين، تبعاً لاختلاف السياق الزمنى والتاريخى لـ (ألف ليلة) عن السياق الذى صيغت فيه (حكايات للأمير).

ـ ٢ ـ

فيما يتصل بالأواصر الجزئية، يتصل عدد من قصص (حكايات للأمير) بحكايات (ألف ليلة) اتصالاً واضحاً، مباشراً؛ إذ تحيل القصص، إحالات متكررة، إلى الحكايات، وتبدو قراءة هذه القصص ـ من منظور ما ـ استكمالا لقراءة هذه الحكايات. من هذه الأواصر، مثلاً، ما يقوله الراوى فى خاتمة قصة «حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»: «وهكذا ضيّع الصعيدى عمره كما ضيّعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن» [القصة، ص٣٩][3]، مستعيداً حكاية وردت بتنويعات عدة فى (ألف ليلة)[4]. ومن هذه الأواصر، أيضًا، صياغة بعض شخصيات قصص المجموعة امتداداً لبعض شخصيات حكايات (الليالى)، مثل شخصية «أم دليلة» فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت» التى تستعيد شخصية «دليلة المحتالة»، صاحبة «المناصف» والحيل فى حكاية (ألف ليلة) المعنونة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة»[5]، وهى شخصية تعد نموذجًا عامًا لصورة العجوز المجربة التى تسعى، فى مجموعة كبيرة من حكايات (الليالى)، إلى تدبير المؤامرات. كذلك تعيد شخصية «صابر»، الصياد الفقير (فى قصة «من يعلق الجرس»)، سيرة شخصية «جودر» فى حكاية (ألف ليلة): «حكاية جودر ابن التاجر عمر مع أخويه»[6].

وفيما يتصل بالمواقف القصصية، تستعير (حكايات للأمير) الكثير من (ألف ليلة). من ذلك، مثلاً، موقف العفريت أو الجنى الذى يظهر غاضبًا، فجأة، أمام الآدمى، ويتهمه بجريمة قتل ارتكبها ـ دون أن يدرى ـ إزاء أحد أبناء عالم غير مرئى، ثم يطرده من موضع ما. فى قصة «حكاية الصعيدى...» تقول الجنّية التى تظهر للصعيدى:

«... **هل ضاقت بك الدنيا الواسعة** فلم تجد غير هذا المكان تزاحمنا فيه أنا وأولادى؟ لقد **قتلت ابنى** يا قليل النظر... وحتى يخف حزنى على ولدى عليك أن تفارق بيوتها قبل أن يدركك صبح»[القصة، ص ٣٣].

وفى حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة) يقول العفريت للسائس الأحدب: «**هل ضاقت عليك الأرض فلا تتزوج إلايمعشوقتى؟**» ثم يهدده آمراً: «أقسم بالله إن خرجت [كذا]من هذا الموضع **قبل أن تطلع الشمس** لأقتلنك»[٧]. وكذلك فى «حكاية التاجر مع العفريت» يظهر العفريت للتاجر ويقول له: «**قم أقتلك مثلما قتلت ولدى**»[٨]. وهكذا، فى هذا السياق أيضًا، يمكن ملاحظة موقف الرجل المتعالم، الجاهل بالقراءة والكتابة، الذى تفضحه امرأة تقدم له «مكتوبا» أو خطابًا ليقرأه لها[٩].

– ٣ –

فضلاً عن هذه الأواصر الجزئية المباشرة، يجمع كلاً من (حكايات للأمير) و(الليالى) إطار بنائى أساسى ثابت: الراوى/ المتلقى (شهرزاد/ شهريار فى الحكايات، والراوى/ الأمير، غير المسميين، فى القصص). من شهرزاد، ومن الراوى، تصدر الحكايات، لسبب من الأسباب. وإلى المتلقى، شهريار أو الأمير، تصل هذه الحكايات، وإن اختلفت أسباب حكى الحكايات واختلفت أسباب سماعها.

يحدد العنوان الكامل لمجموعة يحيى الطاهر – (حكايات للأمير حتى ينام)[١٠] – العلاقة بين الراوى والأمير المفترضين؛ بحيث تصبح كلمة «حتى»، فى هذا العنوان، إشارة إلى استمرار الحكى، زمنيًا، إلى هذا الأمير المؤرّق «إلى أن» ينام، أو الحكى له «كى يستطيع» التغلب على أرقه ومن ثم يستطيع النوم[١١]. ومع ذلك، فإحدى قصص المجموعة – «هكذا تكلم الفران» – تنهض على تعديل قيام متّصل الحكى على علاقة الراوى/ الأمير، فتجعل من الراوى متلقيًا للحكاية، مصابًا بالأرق، وإن كانت أسباب أرقه مختلفة عن أسباب أرق الأمير، وتجعل للحكاية راويًا آخر («الفران»، أحد شخوص القصة). وظيفة الحكى، فى هذه القصة، ترتبط بما يتخطى مجرد دفع الأرق؛ إذ يصبح الحكى وسيلة للوصول إلى درجة أكبر من درجات الوعى بتناقضات الواقع، ومن ثم إلى درجة أكبر من الأرق المرتبط بالعيش فى هذا الواقع. فالراوى المفلس الذى يعانى الفقر و«تقلبات الزمان»، الذى «لا يملك نعمة سوى نعمة الخيال»، والذى يتحول فى القصة إلى مروى عليه، يقول فى نهاية القصة عن الفران الذى احتل موقعه فى لعبة تبادل الأدوار:

> «والله لقد جعلنى أفكر ساعة، وأشرد ساعة، **وأنام** – أنا المفلس – على حبّ وكره.. **وها أنا فى يقظتى** – ككل الفقراء – أطمع فى الحصول على الجرة الذهبية» [القصة، ص ٨٦].

يبدأ الراوى، كما بدأت شهرزاد، من معرفة كلية بالعالم. من هذه المعرفة يغترف حكاياته، ليسلى الأمير، أو ليدفع أرقه، أو يسعى إلى ذلك، على الأقل. ومن هذه المعرفة، أيضًا، يشير إلى أن الحكايات قد تفعل فعلاً آخر سوى التسلية أو دفع الأرق. وإذا كانت شهرزاد، فى (ألف ليلة) قد استطاعت أن تنقل متلقيها الأول، المباشر، شهريار، من «صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى»[١٢]، أى استطاعت أن تنجح فى مسعاها للحكى، فإن صياغة علاقة «الراوى/ الأمير» فى (حكايات للأمير) لا تؤكد نجاح مسعى ما؛ إذ تظل المسافة شاسعة بين عالمى الراوى والأمير، قائمة حتى القصة الأخيرة بالمجموعة. يظل الأمير منتميًا إلى الدعة، مصابًا بالأرق الذى يستدعى سماع الحكايات، ويظل الراوى منتميًا إلى الفقر الذى يفرض حكى الحكايات، مصابًا بأرق من نوع آخر؛ أرق الجوع لا أرق التخمة. لا ينجح الأرق الذى يبدو – ظاهريا – قاسما مشتركًا بينهما، فى أن يجمع بين عالميهما فى عالم واحد. كأن قصص (حكايات للأمير)، بذلك، تبقى على الدافع الأول لاستمرار الحكى وتبقى على

مفارقات العالم قائمة؛ لا تومئ إلى قرب توقف الحكى، كما لا تومئ إلى قرب تلاشى مفارقات العالم.

العلاقة بين الراوى وشهرزاد، من ناحية، والأمير وشهريار، من ناحية أخرى، ليست علاقة تطابق. يتحد الراوى مع شهرزاد أحيانًا، ويجاوزها أحيانًا إلى رواة آخرين داخل (الليالى)، ويجاوزها ويجاوزهم، أحيانًا أخيرة، ليقترب من رواة (الليالى) أنفسهم؛ أى من الرواة الشعبيين الذين قاموا برواية (الليالى) وغيرها، خلال تاريخ ممتد.

من هنا، يتخطى الراوى فى (حكايات للأمير) تمثّل شخصية الراوى الشائعة فى الفن القصصى، الثابتة على صورة وحيدة فى نص واحد، إلى تمثل صورة أخرى، متغيرة، متنوعة الحالات، فى سياق تلق يقوم على اتصال مباشر مع مستمعين لا قراء. يقترب الراوى، بدءًا من مدخل القصة الأولى بالمجموعة، من منحى «قولى» واضح: «والثناء الثناء عليك أميرى.. **أقول**..» [قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٣]، ثم يتدعم هذا الجانب القولى بكثرة من العبارات الاستدراكية، التى تنتمى إلى الراوى، وتقطع الحدث القصصى، وهى عبارات تتشابه مع ما يسمى بـ «العبارات الفاتية»، التأكيدية، Phatic Utterances التى ترتبط بعملية تلق قائمة على المشاركة الحية، وتقال عادة لعقد صلة بين القائل والسامع[١٣]. كذلك، يتدعم هذا الجانب القولى فى قصص (حكايات للأمير) باللغة التى تستدعى الأصوات، وتنقلها فى مفردات، مقتربة مما يسمى بـ «حكاية الصوت للمعنى»[١٤]. يقول الراوى، مثلاً: «أما القارب فكان يهدر بموتور.. **فو..فو** ..» [قصة «حكاية عبد الحليم أفندى..»، ص١٣]، وهذه الظاهرة واضحة فى (ألف ليلة)، وفى كثير من الحكايات الشعبية التى انتقلت من مرحلة النقل الشفاهى إلى مرحلة التدوين. فى حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، مثلاً، يظهر العفريت للآدمى فى صورة فأر، «ويقول: **زيق**»[١٥].

ولكن، إلى جانب اقتراب الراوى من الرواة الشعبيين أحيانًا، يقتصر فى أحيان أخرى على رواية الحكايات مع التدخل بالتعليق على ما يرويه (: «ولا يعلم دواخل النفوس **يا أميرى** إلا الله» ـ «حكاية الصعيدى...»، ص ٣٥)، كما قد يجاوز دوره المقتصر على الحكى، أو الحكى والتعليق، ليصبح مشاركا رئيسيا فى الأحداث. هو، فى هذا المنحى، يرتبط بدور ما، مثلما ارتبطت شهرزاد فى الحكاية الإطار بـ (ألف ليلة)، ومثلما ارتبط الرواة الكثيرون فى الحكايات الفرعية داخل (ألف ليلة). ونلاحظ قيام الراوى بدور فى الأحداث فى قصص مثل: «**هكذا تكلم الفران**» و «**قفص لكل الطيور**» و «ترنيمة للأمير».

كما يتغير دور الراوى وموقعه من الأحداث فى القصص، يتغير أيضا دور الأمير وموقعه، بل يتوارى هذا الأمير، مرات، ليصبح متلقى القصص ـ كما تومئ عبارات الراوى ـ أكثر من شخص: «لا غرابة ولا حسد **يا إخوان** ولكنها الحقيقة نحكيها كما جرت» (ص ١٨)، و «وهكذا ـ **ياسادة** ـ كما يفطر ضباط مصر يفطر عبد الحليم أفندى» (ص ١٦)، «**وصلوا** على طه النبى: فى نهارين أقام الرجال السوق وشيدوا البيت النظيف» (ص ١٤). وبالطبع، يتوارى الأمير فى تلك العبارات التى يتحد فيها الراوى وصورة الرواة الشعبيين.

*

تتحرك العلاقات، إذن، داخل الإطار البنائى المفترض، المشترك بين (حكايات للأمير) و(ألف ليلة وليلة)، ولا تجمد فى صورة وحيدة. وتنهل صياغة الراوى والأمير، إذن، من صياغة شهرزاد وشهريار، ولكنها تنهل أيضا من رواة آخرين، داخل (الليالى) وخارجها.

ـ ٤ ـ

داخل هذا الإطار البنائى المشترك، تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة) خلال عناصر بنائية وتقنيات فنية عدة.

من العناصر البنائية المهمة، الملحوظة فى (الليالى) وقصص (الحكايات): القص التفريعى، والعناوين التى تقوم بدور مهم فى رصد الأحداث.

*

استخدام «القص التفريعى» ــ وهو تقنية أساسية من تقنيات (ألف ليلة)، وإن كان استخدامها يمتدّ ليشمل آثاراً أقدم[١٦] ــ يجاوز فى (حكايات للأمير) كونه تكأة لاستمرار الحكى، أو وسيلة لتأكيد موعظة مستمدة من سياق فرعى، فى سياق رئيسى، إلى أن يصبح رابطة تسهم فى تقديم زوايا متنوعة لعالم قصصى واحد. فى قصة «حكاية بزخارف»، يحرص الراوى على أن يقصّ على الأمير «حكاية» الفيلم الذى شاهده «عباس»، الشخص المحورى بالقصة (ص ص٤٨، ٤٩)، دون أن تكون لهذه الحكاية الفرعية صلة مباشرة بوقائع القصة، وإن كانت تضئ بعض ملامح تتصل بعلاقات «الزمن المرجع» للشخصية، وتتيح للراوى أن يقدم بعض تعليقاته الأثيرة حول هذا الزمن المرجع. بهذا المعنى، تتخطى «حكاية بزخارف» (وهى نموذج لقصص المجموعة كلها) كل التقعيدات الجاهزة حول عناصر البناء الفنى للقصة الحديثة، وتنهض على بناء فنى مرن، يراوح بين جماليات القصة وجماليات الحكاية المتعارفة، فيسمح باستيعاب حكايات فرعية داخل القصة الأمّ، كما هو الحال فى (ألف ليلة).

وإذا كان بعض الباحثين يقيم نوعًا من الموازاة بين «القص التفريعى» فى (ألف ليلة) والتكرار اللانهائى للوحدة المتكررة فى فنّ «الأرابيسك» العربى[١٧] بما ينطوى عليه التكرار من «تجريد» واضح، فإن القص التفريعى فى (حكايات للأمير) لا ينبع من التجريد ولاينتهى إليه، فضلاً عن أنه ليس تكراراً لوحدة الأرابيسك. إن التعدد فى القص التفريعى، هنا، بمثابة تنوع كيفى وليْس محض مراكمة عددية؛ هو اكتمال لملامح عالم بات أكثر تعقيداً من عالم (ألف ليلة)، وليس فتحًا لإمكانات الحكى المتواصل عن عالم ما.

كذلك، يتمثل الكاتب فكرة العناوين المطولة التى تتضمن أحداثًا، وهى واضحة فى نص (الليالى) المدون. فإذا كانت الحكايات المتفرعة ــ من حكايات رئيسية ــ تنتظم فى «نص» (الليالى) خلال مجموعة من الدوائر الكبرى والصغرى، تحت عناوين تتضمن إشارات إلى أحداث («حكاية الخياط والأحدب واليهودى... فيما وقع بينهم»، «ما حكاه الأصمعى لهارون الرشيد»، «حكاية زواج الملك بدر باسم.... ببنت الملك السمندل»، «حكاية الجوارى مختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة»، «حكاية تتضمن أن جور الأمير يسبب ظلم الرعية» .. إلخ)، فإن هذه التقنية قائمة أيضا فى (حكايات للأمير)؛ إذ يستخدم الكاتب هذه العناوين لتقوم بدور اختزالى للأحداث، أو تعليقى عليها، فضلاً عن قيامها بدور استعارى وتتابعى فى رصد هذه الأحداث ورصد تواليها.

نلاحظ الدور الاختزالى، التعليقى، فى قصة «حكاية الريفية»، مثلاً؛ حيث توضع عناوينها كالتالى: «النعيم» ــ «الحافة» ــ «الهاوية». وكل عنوان من هذه العناوين يختزل حدثًا، ويعلق عليه، فى الوقت نفسه. ونلاحظ الدور الاستعارى التتابعى للأحداث فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت»، التى تجسد رحلة صعود أم دليلة وابنتها، ومجاوزتهما واقعهما الفقير، فى صورة موازية لصورة «طبخة» الطعام التى تتم على مراحل، وذلك تحت عناوين فرعية: «وضع القدر على الكانون»، ثم «القدر فوق نار حامية»، ثم «بعدما ينضج الطعام ترفع القدر»، ثم «رشّ الملح والتوابل».

وتصبح هذه العناوين، فى قصص أخرى، جزءاً أساسيًا من أحداث القص نفسهـا، ويستوى فى هذا العناوين الرئيسيـة والفرعيـة. يتحقق هذا فى عنوانى «حكاية عبـد الحليم أفندى ومـا جـرى له مع المرأة الخرقاء» و«حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»، والحدث المتضمن فى العنوان الأخير يتم استخدامه استخداماً أساسياً فى القصة، إذ تبدأ الجملة الأولى بالقصة بفعل تالٍ لفعل «نوم» الصعيدى المتضمن فى العنوان: «**صحا** على صرخة».

هذا المنحى، الذى يتعامل مع العنوان باعتباره جزءاً من الحدث القصصى (ويمكن ملاحظته فى عدد من الروايات المعاصرة)[18]، يرتبط بحضور راو ما، مهيمن، يفرض معرفته بكل الوقائع التى يرويها، والتى يبدأ فى حكيهـا بعد أن تكون قد اكتمـلت بالفعل؛ إذ تمثل خاتمتها الأخيرة نقطة انطلاق فى السياق الذى يبدأ هو منه. يقـول الراوى للأمير، فى بداية قصـة «من يعلق الجرس»، بادئاً من نقطة الختام فى حكايته: «هذا نور مأتم.يا أميرى لقد **مات الرجل** اليوم، والليلة **سأقطف لك من حياته** الثمرة المرة والثمرة الحلوة» (ص ٨٧).

ـ ٥ ـ

تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة)، أيضًا، عبر مجموعة من التقنيات: رسم الشخصيات بمراوحة بين الخصوصية والتعميم، واستخدام الأسماء للدلالة على وظائف فى الحكى، والميل إلى التكرار بما يعيد وظائفه الأولى فى المجتمعات القديمة والبدائية، واستخدام أجزاء الجسم البشرى للتعبير عن المسافات والأحجام، بنوع من إسقاط الإحساس بهذا الجسم على العالم الخارجى كله.. كلها من سمات (ألف ليلة)، وكلها قائمة فى (حكايات للأمير).

يتجسد أغلب شخصيات (حكايات للأمير) دون استخدام أسماء، بحيث يتم الاكتفاء بصفات تشير إلى مهن أو علاقات قرابة أو انتماء إقليمى، أو تومئ إلى مكانات اجتماعية: الكونت ـ القرين ـ الحداد ـ الأم ـ الإنجليزى ـ زوجة كبير ضباط المطار ـ المرأة العجوز ـ ابن الأكابر ـ الحرفى ـ الصعيدى ـ الفران ـ الراقصة ـ البنت الفقيرة ـ صاحب القلعة ـ النجار ـ صاحب الفرن ـ الرجل الغنى.. إلخ.

عدم ذكر أسماء الشخصيات القصصية، الذى كان يُفهم ـ فى مرحلة من مراحل تطور فنّ القصّ فى الأدب العربى ـ على أنه محاولة لتأكيد واقعية الحدث، ونوع من الارتباط بمنحى وعظى[19]، يقوم هنا على منحى آخر؛ يسعى للاختزال، ويستهدف النأى عن كل خصوصية فردية. يتجنب الكاتب الإشارات إلى هذه الخصوصية التى تميز، مثلاً، الشخصيات التى يتم التركيز على أبعاد عالمها الداخلى، كما يتجنب التركيز على الملامح الخارجية للشخصيات؛ إذ يسعى إلى صياغة «شخصيات/ أدوار»، تصلح للتعبير عن مغزى قابل للتعميم. اسم الشخصية فى قصص (حكايات الأمير)، من هذه الناحية، مثله مثل اسم بعض شخصيات (الليالى)، يشير إلى «فئة أكثر من إشارته إلى فرد»[20].

ويرتبط بذلك أن استخدام الأسماء المحددة وثيق الصلة بالوظائف التى تقوم بها الشخصيات، وذلك فى حالات نادرة من قصص (حكايات للأمير). مثلاً فى قصة «قفص لكل الطيور»، نجد اسم «وحيد»، ويشير الراوى إلى هذه الشخصيـة كالتـالى: «دقّ بابى ـ ففتحت وعجبت أن يكون الطارق **جارى الحريص على وحدته**، فصحت: من.. **وحيد!!**» (ص ٦١). وفى القصة نفسهـا نجد اسم «فصيح» مقترنا بمحام بليغ، مولع باستخدام علاقات لغوية فصيحة موروثة فى مرافعاته.

*

كذلك نلاحظ، فى بعض قصص المجموعة، ذلك الجنوح إلى التجسيد، الذى نلحظه فى (ألف ليلة) وفى

الموروث الشعبى عمومًا؛ حيث تنتفى المجردات وتحل دائمًا فى صور ملموسة. فى هذا السياق، يصبح الكلام بمثابة «أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعومة بطن حية تلدغ» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٧]، وتصبح الدنيا «الأم الحاقدة ذات الفصول» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٨٩] التى «تدير ظهرها لسنين ثم تقبل بوجه ضاحك وجيد مثقل بالأجراس»(ص ٤٧).. إلخ. وهذا التجسيد امتداد للغة (الليالى)؛ حيث فيها النهار «وجه أبيض»، والشمس «تغضب»، و«الموت»، دائمًا، «هازم اللذات ومفرق الجماعات».

أيضًا، تحفل قصص (حكايات للأمير) بصيغ التكرار للدلالة على الأرقام والمقاييس، واستخدام المبالغات، والتشبيهات القائمة على مفردات الجسم البشرى، والاستعارات من صفات الحيوان، وكلها قائمة فى عالم (الليالى). فالإشارات إلى الأعداد والمقاييس، فى قصص المجموعة، تنأى عن التركيب المتعارف، وتستبدل به التكرار القديم: «مرّ شهر وتلاه شهر وشهر»[قصة «من يعلق الجرس»، ص٩٢]، و«لك منى أيها الحداد عشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية» [قصة «حكاية صيف»، ص ٨].

هذه الصياغة، التى تستعيد المنحى القديم فى العدّ، تدعم البعد التجسيدى الذى تنهض عليه لغة القص فى هذه المجموعة، من ناحية، وتدعم الطابع الشفاهى الذى تتمثله هذه اللغة، من ناحية ثانية؛ إذ ترتبط بعالم سابق على التدوين، سابق على استخدام الرقم الذى فتح المجال لعلم الرياضيات.

وقريب من هذا السياق، أيضًا، ذلك المنحى الذى يستعير أجزاء الجسم البشرى لتحديد بعض المقاييس، وهو منحى نجده واضحًا أيضًا فى (ألف ليلة وليلة)[٢١]. الأستاذ «فصيح»، مثلاً، يطالب «بزجاجة كينا طولها شبران» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٧٠]، والراوى يفرك عينيه فى الضحى بعد أن أصبحت الشمس «بعيدة عن سماء الشرق قدر ذراعين» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨٦]. وفى هذا المنحى تصبح أعضاء الإنسان (وهى أقرب المحسوسات إليه) مقياسًا لتحديد كل شئ من حوله.

يضاف إلى هذا المنحى استخدام التشبيهات المستمدة من مفردات عالم الحيوان، بصفاته المتعارفة فى الأدب الإنسانى. يحتفى الكاتب بهذه المفردات (كما احتفت بها «كليلة ودمنة»، وكما أكدت هذا الاحتفاء حكايات الحيوان والطيور، المشتركة بين «ألف ليلة» و«كليلة ودمنة»)، ليعبر بها عن عالم إنسانى معقد، وليختزل بها تفاصيل قصصية كثيرة: «عباس» يجد نفسه «حيوانا فى قفص من حديد» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٥١] بعد أن صار له ثلاثة أثواب: «ثوب ثعلب ماكر، وثوب قرد وثوب قط له سبعة أرواح» (ص ٤٧)، و«صابر» يحدث نفسه: «ها أنذا بعقلى الراجح أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان» [قصة «من يعلق الجرس» ص ٩٤]، والراوى يرى القضاة الذين يحاكمون «الضرير»: «القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الحيوان، والذى عن يمينه له وجه النمر الوثاب، أما الذى عن يساره فبوجه الثعلب واسع الحيلة» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٦].

*

تقارب هذه التقنيات بين عالم (حكايات للأمير) وعالم (ألف ليلة)، تضعهما معا فى رؤية ترى العالم مجسداً، قريبا، محسوسا، لصيقا بالجسد، بعيداً عن التجريد وبعيداً عن التعيّن فى حاضر زمنى بعينه. ولكن (حكايات للأمير)، فى ناحية أخرى، تقترن بإشارات أخرى، تسعى إلى أن ترى العالم متعيّنا فى الزمن.

ـ ٦ ـ

فى (ألف ليلة)، شأنها شأن الحكايات الشعبية كلها، تظل الحواجز قائمة بين «زمن القص» (الحاضر القصصى) و «زمن الوقائع» (ما تحكى عنه الحكايات). تظل شهرزاد ـ كما يظل الرواة الشعبيون جميعا [٢٢] ـ مرتبطة، ومرتبطين، بزمن حاضر، هو زمن القصّ الحاضر، ومنه ترتحل، ويرتحلون، إلى زمن الوقائع الماضى.

لا تحرص قصص (حكايات للأمير) على الإبقاء على هذه المسافة بين الزمنين. فراوى هذه القصص يتدخل بتعليقاته المتعددة على ما يروى من أحداث، ويتدخل هو نفسه بالمشاركة فى بعضها، كما أشرنا؛ بحيث يصبح هو نفسه ـ بعالمه الذى ينتمى إلى حاضره، أى إلى «زمن القص» ـ جزءا من «زمن الوقائع».

تستعير (حكايات للأمير) من (ألف ليلة) ومن الحكايات الشعبية، إذن، صيغة زمنية خارجية فحسب، وداخل هذه الصيغة تجعل الزمن الحاضر زمنا ماضيا؛ إذ تضفى على هذا الحاضر صيغة «ماضوية»، وتقص عنه بعد تحويله إلى وقائع منتهية، فى سعى إلى الإفادة مما يحيط بالزمن الماضى، من حيث هو زمن يشير استخدامه إلى قدرة ما على «الإيهام بالحقيقة»، وتحيطه هالة من القداسة التى تحيط، غالبا، بالخبرات والوقائع القديمة.

مع هذا الإيهام، فقصص (حكايات للأمير)، من ناحية أخرى، تنوس بين هذا الزمن الماضى، غير المحدد، وزمن آخر يحيل إلى فترة، أو فترات، بعينها، فى زمن مرجع بعينه.

من هذه الناحية، تختلف (حكايات للأمير) عن (ألف ليلة). فإذا كان معظم حكايات (ألف ليلة) ـ باستثناء مجموعة الحكايات الخاصة بهارون الرشيد ـ يتجنب الإشارة إلى زمن مرجع بعينه، وينتمى زمنيا إلى «قديم الزمان وسالف العصر والأوان»، فإن قصص (حكايات للأمير) تشير إلى زمن مرجع، تحدده بالتركيز على ملامح فترة بعينها من فترات تاريخ مصر المعاصر بعد رحيل المستعمر، وخصوصا الفترة التى ارتبطت بتسمية «الانفتاح»؛ أى السبعينيات من هذا القرن، أثناء حكم أنور السادات. تستخدم إحدى القصص هذه التسمية، وتسوق ـ فى سياق لا يخلو من سخرية ـ بعض العبارات الدعائية التى أحيطت باسم السادات وبفترة حكمه:

«صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى ـ جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك (...) وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة **بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة...**)».

و:

«نشرت الصحف الصباحية الثلاث (...) محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة (...) ويخطو أول خطوة له مع بداية **عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان**»

[قصة «حكاية ميلودرامية»، ص ٥٨].

كذلك يخالف استخدام الزمن فى قصص (حكايات للأمير) استخدامه فى حكايات (الليالى)، على مستوى التتابع الذى تخضع له من حيث ترتيبها فى عمل واحد. تهتم القصص، على عكس الحكايات، بهذا التتابع، بما يجعل عالم هذه القصص المفردة متصلا، ويجعل أزمنتها المستقلة مترابطة.

من هذه الناحية، يمكن قراءة قصص المجموعة على أنها موازاة لانتقالات بعينها فى تاريخ مصر: فالحكاية الأولى «من الزرقة الداكنة حكاية»، ترصد رحيل المستعمر بعد أن ترك نفراً من أتباعه، أصبحوا سادة البلاد. والحكاية الثانية، «حكاية صيف»، تجسد رعب «القرين» ـ وارث السلطة والثروة ـ وتوجسه من أصحاب الأرض الحقيقيين. والحكاية الثالثة، «حكاية عبد الحليم

أفندى...»، تسجل تعرية خلفاء المستعمر من العسكريين الذين أصبحوا، بدورهم، سادة جدداً [٢٣]. وهكذا، تتوالى القصص/ الحكايات، لتكشف واقع هؤلاء السادة الجدد، إلى أن تركز على فترة السبعينيات.

أيضا يختلف استخدام الزمن الداخلى فى بعض قصص المجموعة عن استخدامه فى حكايات (الليالى). ينكسر ــ داخل كل قصة ــ الزمن المتسلسل، المتعاقب، الذى يمضى قدما إلى الأمام، والذى يعد سمة من سمات الزمن فى الحكايات الشعبية، ومنها (ألف ليلة)؛ إذ تكثر فى القصص الاسترجاعات الزمنية لوقائع سابقة على الحاضر القصصى (راجع خصوصا قصص: «هكذا تكلم الفران» و«حكاية ميلودرامية» و«حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس»)، وإن ظلت الإشارات إلى وحدات الزمن المجزأ، المفتّت، تتخذ طابعا واحداً فى (حكايات للأمير) و(ألف ليلة): الإحساس بالزمن مجسدا، وتقسيمه تقسيمات تنتمى إلى الطبيعة والفلك، والتعامل مع وحداته بمنحى غير مجرد [٢٤].

أخيرا، تظل السمة الجوهرية الخاصة بزمن (ألف ليلة)؛ اتصاله ودائريته وتقلباته المفاجئة، سمة أثيرة أيضا فى (حكايات للأمير). تصاغ الوقائع التى يسردها الراوى، دائما، بنوع من التسليم بأن للزمن دورات يدورها، تحمل كل واحدة منها أقداراً مفاجئة، ومنها الدورة التى يعيشها ــ بل يعانى وطأتها ــ هذا الراوى نفسه، فى زمن مرجع محدد. من هنا، تكثر أحكام الراوى القيمية وتعليقاته حول زمنه الحاضر أو دورة زمنه الحاضرة: «قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره فعزّ النوم» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و«لا حول ولا قوة إلا بالله.. وآه من زمن أعيشه» [قصة «حكاية عن الطير الأليف والطير الجارح»، ص ١٠٠]، و«صرخت لأجمعكم لتشهدوا ما صار إليه حال نفر من رجال هذا الزمان» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٣].

*

يختلف الزمن، إذن، بين (الليالى) و(حكايات للأمير) على مستوى خارجى فحسب، ويتصل هذا الاختلاف باختلاف بين سياقين، تاريخيين، من أحدهما تشكلت (الليالى)، وبأحدهما اقترنت (حكايات للأمير). ولكن، داخل هذا المستوى الخارجى، تكمن وتهجع نظرة واحدة إلى الزمن.

ـ ٧ ـ

إذا كانت هناك تجارب عدة تمر بها الشخصيات فى (ألف ليلة)؛ وتحولات متباينة تتناوبها، وأهوال كثيرة تجتازها؛ فالأمر أكثر تحديداً فى قصص (حكايات للأمير)؛ حيث يركز معظم عوالم هذه القصص على تجربة واحدة يتناولها الكاتب تناولات متنوعة، ليصوغ منها ما يشبه «القانون» الواحد: الصعود الفردى «على حساب» الجماعة، بل على أنقاضها، ثم السقوط الأخير، فى مآل أخير، أو السقوط الذى لا نهوض بعده.

«الاحتياج» الذى يعقبه «إشباع»، فى التجارب التى تمر بها شخصيات (الليالى)، بأشكال وطرائق شتى، يتمثل فى قصص (حكايات للأمير) فى تجربة واحدة محددة: الخروج من دائرة «الفقراء» ــ أو «العبيد» ــ إلى دائرة «الأغنياء» ــ أو «السادة» ــ بكلمات القصص نفسها. تختزل القصص، بتسمية الحكايات الشعبية القديمة، الواقع الطبقى الذى تنتمى إليه شخصياتها فى ثنائية بسيطة: «السادة الأغنياء» و«العبيد الفقراء». يتم الإلحاح على هذه التسمية بصياغات متنوعة: «طوحت برأسى ــ كما يفعل **السادة** ــ ورددت التحية ومرقت من الباب» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و«فالناس **عبيد وسادة** وكذا السمك أيضًا» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٩٣]، و«رفع الكونت كوبه فرفع الأسافل أكوابهم وقرعوها **كأنهم السادة** منذ زمان بعيد» [قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٥].. إلخ.

فى الطرف الأدنى من طرفى هذه الثنائيــة، يتم تناول عالم الفقراء بقوانينه، وأشكال وطأته، ومحاولات البعض الفكاك من أسر هذه الوطأة. فى هذا العالم، كل بنت فقيرة تحيا «بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص»[قصة «حكاية الريفية»، ص ٢١]، وكل الرجال «يخرجون إلى دنيا الشوارع بملابس الحيوان (...) يلتقطون الرزق بمناقير الطير» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٦]، وبعضهم يكدح ليحصل على أجره «بخناق» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨١]. وفى مقـابل هذا، فى الطرف الأعلى من طرفى الثنائية، هناك عالم آخر، خال من الحرمان، يتم رصده من منظور ينتمى إلى الراوى الفـقـير، فـتكثر فى هذا الرصد مفردات تشهى الطعام والتوق إلى حياة الدعة والراحة.

المسافـة بين العـالمين، كـمـا هى فى (ألف ليلة)، شاسعة، ولكن يمكن اجتيازها بالأحـلام، أو بـ «ضربة حظ»، أو بفعل فردى محدود. لذا، تزدحم رءوس شخصيات كثيرة فى القصص بالأمنيات والأحلام بالحصول على ثروة مفـاجئة، من العثـور علـى «جرة ذهبية» أو من ميراث جدة تركية مجهولة ـ ليس لها وجود فعلى! ـ تموت فى «استنبول»، أو من حل لغز قديم يجازى بمكافأة ضخمة.

شخـصـيـات القـصص، التى لا تقنع بالأحـلام والأمنيات، تسعى إلى الصعود الطبقى بطرائق شتى: عن طريق العمل «فى خدمة المستعمر ثم السادة الجدد» (عبد الحليم أفندى ـ قصة «حكاية عبد الحليم أفندى»، أو عن طريق «بيع» الابنة الجميلة لكهل عجوز (أم دليلة ـ قصة «حكاية أم دليلة..»)، أو عن طريق استـغـلال الشخصيات الأخرى الفقيرة (صابر ـ قصة «من يعلق الجرس»).. إلخ.

مآل هذا الصعود الفردى، بل مآل محض الحلم به، تجسده نهايات القصص بنظرة أخلاقية صارمة.

فمعظم مسار القصص يبدأ من النقطة الأولى فى رحلة صعـود ـ أو حلم بصعـود ـ طويلة، نحو القـبوع والاسترخاء والدعة والاستمتاع بثروة ضخمة. وكلاهما ـ الصعود أو الحلم ـ ينتهى بالسقوط من حالق:

على مستوى الحلم، يعود «الفران» ـ الذى غاب وراء حلمه بثروة مفاجئة ـ إلى معاناة واقعه المؤلم؛ حيث يكدح ولا يحصل على شئ . كما يسقط «الصعيدى» ـ الذى حلم، بدل عمله الشاق، بالجلوس على دكة خشبية، بوابًا لإحدى العمارات ـ من أعلى «السقالة» التى راوده حلمه وهو يعتليها.

أما الذين صعدوا صعودًا طبقيًا فرديًا بالفعل، فيعودون فى نهايات القصص إلى ما قبل صعودهم، أو يعودون بعد أن يكونوا قد دفعوا ثمنًا باهظًا مقابل هذا الصعود:

ـ تنتهى قصة «حكاية صيف» بـ «القرين» (الذى صعد عن طريق «وراثة» سيطرة المستعمر ـ الكونت) وهو يعانى رعب الإحساس بالموت الوشيك [ص ٩].

ـ وتنتهى قصة «حكاية عبد الحليم أفندى..» (الذى صعد بخدمة المستعمر، ثم بخدمة السادة الجدد) به وقد عاد إلى حضن أمه خائفًا مذعورًا باكيًا، متخليًا عن كل ما استطاع تحقيقه [ص ٢٠].

ـ وتنتهى قصة «حكاية الريفية» (حيث الفقيرة التى تتزوج من غنى) بها وبزوجها وقد أصبحا فرعين يابسين، جاءهما ملاك الموت «فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية»، بعد أن حكم عليهما بعدم الإنجاب؛ إذ «استعصى عليهما الحب الذى يوحّد الأجساد ويثمر البنين»[٢٥] [ص ٢٦].

ـ وتنتهى قصة «حكاية بزخارف» بعباس (الفقير الذى انتشله من فقره أحد الأغنياء) وقد قذف به إلى «إصلاحية» سوف يعامل فيها «بأيدى بشر فى الغالب الأعم كالكل قساة لا يرحمون» [ص ٥٣].

ـ وتنتهى «حكاية ميلودرامية»، أيضًا، بـ «حنا» (الذى حاول الحصول على الثروة عن طريق السرقة) وقد ألقى به فى «دار رعاية وإصلاح حكومية» [ص ٦٠] بعد أن قضى فى حجرة مظلمة، بشقوقها تسكن الحشرات، ليلتين كاملتين.

ـ وفى قصة «من يعلق الجرس» ينتهى الأمر بـ «صابر» (الذى تخطى فقره باستغلال الآخرين، وأصبح المحتكر الوحيد فى سوق السمك)، وقد «هزمه الزمن»، يجلس فى انتظار الموت «كما يرقد المال فى خزائنه»، «باردًا كالفضة».

ـ وأخيرًا، فى «ترنيمة للأمير»، ينتهى الفقير (الذى جاوز فقره بالزواج من غنية) إلى حيث يصطدم جسم الطائرة التى يقودها بإفريز: «فاحترقت الطائرة واحترق هو واحترقت هى» [ص ٩٨].

*

تتحرك شخصيات (حكايات للأمير)، دائمًا، باتجاه الوصول إلى هذه «النهايات/ المصائر». وترتبط هذه «النهايات/ المصائر»، فيما ترتبط، بوجود تفاوت هائل تتوزع هذه الشخصيات بين طرفيه: «بين صفاتها وخصائصها الأصلية وتراثها الذى تحاول الفكاك منه، وبين صفات ومتطلبات (...) البيئة الجديدة»[٢٦] التى سعت إلى الانتماء إليها. وهذه «النهايات/ المصائر» هى مما يجعل نهايات قصص (حكايات للأمير) تقترب من نهايات (ألف ليلة) ونهايات الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى؛ فالطابع الفردى الذى تتسم به محاولات هذه الشخصيات للصعود، على حساب الآخرين غالبا، يجعلها تنتهى إلى المصير نفسه الذى تنتهى إليه «الشخصيات الشريرة» فى القصص الشعبى. وبذلك يبرز فى هذه القصص ذلك «المغزى الخلقى» الذى أبرزته (ألف ليلة) والعديد من هذا القصص[٢٧]. كأن الكاتب، بذلك، يعيد سيرة الرؤية القديمة فى (الليالى)؛ إذ يؤكد، بمنحى أخلاقى، مغزى أساسيًا، يتناوله عبر قصص (حكايات للأمير) جميعًا، ويصوغ هذا المغزى مقترنًا بما يشبه القانون الذى لا يقبل دفعًا: «لا إمكان لصعود، أو لنجاح، أو لشفاء، فردى على أنقاض الجماعة»، وهو المغزى نفسه، المقترن بالقانون نفسه، الذى تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة). لعل شفاء شهريار من مرضه، فى الليلة الأخيرة من(الليالى)، وبداية حكمه بالعدل بين رعيته التى أصبح ينتمى إليها كما أصبح ينتمى إلى أسرة؛ بدل إقامة حياته على أنقاض هذه الرعية؛ مما يؤكد هذا المغزى.

ـ ٨ ـ

تمثل (حكايات للأمير) جماليات (الليالى)، إذن، وإن وضعت بعض هذه الجماليات فى سياق آخر جديد. يتصل هذا السياق ـ من ناحية ـ بالاختلاف الطبيعى الذى يمكن أن ينهض بين عمل إبداعى فردى وإبداع جماعى موروث، ويتصل ـ من ناحية أخرى ـ باختلاف زمنين، وعالمين، أحاطا بكل من يحيى الطاهر وحشد المشاركين فى إبداع (الليالى).

صيغت (الليالى) خلال قرون عدة، فى ظل وعى جماعى، غير رسمى، كان يرى فى مناوأة الطغيان الفردى للملوك والسلاطين، وفى تسلط الرجل على المرأة، وفى وجوب اكتشاف الجغرافيا المجهولة، وتعرف الأقوام والشعوب والديانات الأخرى القريبة والبعيدة، وفى مجاورة عرامة الغريزة وصوت الحكمة، وفى تعقد الكون والتباسه بين ما هو مرئى قريب وما ليس كذلك .. إلخ ـ كان يرى فى ذلك كله، وكان يرى فى سحر الحكايات قبل ذلك كله، عالمًا ثريًا، يستحق أن يتحقق فى عمل إبداعى، جماعى، يتأبى على التلاشى والنسيان.

لم تواجه (حكايات للأمير) كل هذه «المطالب»، ولم تطمح إلى مثل هذا الطموح، كما لم تتشكل خلال زمن طويل ممتد، ولم يبدعها سوى مبدع واحد. لذا، تنتسب (حكايات للأمير) إلى (ألف ليلة) انتساب الفرع إلى الجذع؛ الجزء إلى الكل؛ الفرد إلى الجماعة. لكنه الفرع الذى وهب ثمرته الخاصة، والجزء الذى حوى شيئًا من «عصارة» الكل، والفرد الذى استطاع أن يأتى بقبس من وهج الجماعة الذى لا يخبو، ولا يخمد.

الهوامش:

(١) انظر لهذا الباحث: «تمثل الاحتفال وتحطيم المواضعات»، مجلة **فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الأول، القاهرة، طبعة ثانية، يناير ١٩٩٣، ص ١٨٥.

(٢) راجع الحكاية فى المجلد الثالث من **ألف ليلة وليلة**، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، الأزهر، دون تاريخ.

(٣) يحيى الطاهر عبد الله، **حكايات للأمير**، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨. وهى الطبعة التى نستخدمها هنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحاتها داخل المتن.

(٤) راجع «حكاية وردخان ابن الملك جليعاد» بالمجلد الرابع من **ألف ليلة وليلة**. ولهذه الحكاية تنويع آخر، فى **ألف ليلة** أيضًا، يستبدل باللبن المسكوب مجموعة من أوان زجاجية تتحطم. راجع «حكاية مزين بغداد»، المجلد الأول، ص ص ١١٧ ـ ١١٨. وانظر أيضًا «باب الناسك وابن عرس» فى **كليلة ودمنة**، (بيدبا الفيلسوف الهندى، نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٢٠ ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣). وقد ذكرت الحكاية كذلك، بتنويع ثالث، فيه يدخل «الحجاج الثقفى» طرفًا قصصيًا. انظر: أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى اليمنى: **حديقة الأفراح لإزالة الأتراح**: المطبعة اليمنية بمصر، مصطفى البابى الحلبى، د. ت، ص ٨٨.

(٥) راجع الحكاية فى المجلد الأول من **ألف** ليلة وليلة.

(٦) انظر الحكاية فى المجلد الأول.

(٧) «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، المجلد الأول، ص ٧٢. وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا.

(٨) المجلد الأول، ص ٨.

(٩) انظر هذا الموقف فى نهاية قصة «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء»، وراجع الحكاية الخاصة بأحد «المجاورين» فى «جملة من نوادر أهل الكرم واللطافة»، **ألف ليلة وليلة**، المجلد الثانى، ص ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤.

(١٠) يحيى الطاهر عبد الله، **حكايات للأمير حتى ينام**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة القصة والمسرحية (٨١)، بغداد، ١٩٧٨. وقد أعيد نشرها بالعنوان نفسه فى طبعة الأعمال الكاملة للكاتب (دار المستقبل العربى، القاهرة، ط أولى ١٩٨٣).

(١١) أرق الأمير، هنا، ومقاومته بسماع الحكايات، امتداد لتيمة نهضت عليها أبنية قصصية كثيرة، انظر، مثلاً، قصة «النبوءة»، فى: **روايات وقصص مصرية**، (ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر، ترجمها إلى العربية على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، الألف كتاب (٦٦)، القاهرة، د.ت. وراجع حكايات هارون الرشيد فى **ألف ليلة وليلة**.

(١٢) جابر عصفور: «مفتتح»، مجلة **فصول**، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨.

(١٣) راجع: شكرى عياد، «فن الخبر فى تراثنا القصصى»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٧٢.

(١٤) انظر: تمام حسان: «اللغة والنقد الأدبى»، مجلة **فصول**، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٣ ص ١٢٠.

(١٥) **ألف ليلة ولية**، المجلد الأول، «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، ص ٧٢.

(١٦) من هذه الآثار القصص الفرعونية المروية لـ «أمير» فى قصة «الغريق» المعروفة أيضًا بقصة «جزيرة الشعبان»، ويرجع أصلها إلى أوائل فترة الأسرة الثانية. انظر جوستاف لوفيفر، **روايات وقصص مصرية**، مرجع سابق، ص ٧٩. كذلك مجموعة القصص التى يشار إليها على أنها «قصة ذات طبقات» (المرجع نفسه، ص ١٣٦).

وقد ظهرت هذه التقنية فى أعمال أخرى كثيرة، منها الحكاية المغولية ذات الأصل البوذى **أرجى بارجى**، و**حكايات كانتربرى** لتشوسر، ومجموعة بوكاشيو المسماة **عشرة أيام**. ويشير مجدى وهبة إلى أن هذه التقنية تعد بمثابة «تقليد أدبى موجود فى أغلب بلدان العالم». راجع: **حكايات كانتربرى** جيوفرى تشوسر، ترجمة وتقديم وتعليق مجدى وهبة، مراجعة عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٦.

وهذه التقنية واضحة تماماً فى **كليلة ودمنة**، وفى **الأسفار الخمسة** أو **البنجاتنترا** التى تعد أصلاً لها.

(١٧) انظر: ساندرا ناداف، «الزمن السحرى وحركة التكرار»، مجلة **فصول**، المجلد الثلث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨٩.

(١٨) من هذه الراويات رواية جون شتاينبك **توريتيلا فلات**، ورواية إميل حبيبى **الوقائع الغربية فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل**، وإلى حد ما رواية إبراهيم أصلان **مالك الحزين**.

(١٩) راجع: شكرى عياد، **القصة القصيرة فى مصر، دراسة فى تأصيل فنّ أدبى**، ط ثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢٠) انظر: فريال جبورى غزول، «البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ٨٨.

(٢١) فى **ألف ليلة** نقرأ مثلاً: «وإن كنت أحببتنى شبرا فأنا أحببتك ذراعًا»، «حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان ببنت الملك السمندل»، المجلد الثالث ص ٢٨٨.

و: «فله لحية طول ذراع وأنف طول شبر وقامة طول إصبع»

«حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، المجلد الرابع، ص ٩٤.

(٢٢) راجع: حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد): **فى معرفة النص ـ دراسات فى النقد الأدبى**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٣٣.

(٢٣) راجع قراءة فاروق عبد القادر لقصص المجموعة من هذا المنظور: «نزهة قصيرة فى صحبة قصاص» ـ دراسة ملحقة بمجموعة **حكايات للأمير**، طبعة دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٤) انظر لهذا الباحث «مدنية الجغرافيا.. مدينة الخيال»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ١٨٥.

(٢٥) يمثل هذا «العقاب» بعدم إنجاب البنين امتداداً لنظرة شائعة فى «الأسرة التناسلية المصرية» راجع: سيد عويس، **حديث عن المرأة المصرية المعاصرة ـ دراسة ثقافية اجتماعية**، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٧، ص ص ٦٩، ٨٦.

(٢٦) راجع: شاكر عبد الحميد، «السهم والشهاب ـ دراسة فى تطور الوعى لدى الشخصيات فى قصص يحيى الطاهر القصيرة»، مجلة **خطوة**، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٨٩.

(٢٧) راجع: سهير القلماوى، **ألف ليلة** وليلة، دار المعارف. القاهرة، ط الرابعة، ١٩٧٦، ص ١٩٩.

أقنعة ألف ليلة

فى الشعر العربى الحديث

عبدالرحمن بسيسو*

مدخل:

تفضى أية محاولة تكتفى بتقصى التأثيرات المباشرة لكتاب (ألف ليلة وليلة) على القصيدة العربية الحداثية المعاصرة إلى توليد انطباع أولى مؤداه أن «هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقودا فى شعرنا المعاصر»[1]. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات قد تبنت هذا الانطباع وحولته إلى استنتاج، ثم أقامت عليه فروضا أخرى، واستخلصت نتائج تتعلق بمدى حضور وهيمنة المصادر التى استلهمها الشعراء وهم يصوغون قصائدهم، نسيجا وبناء، فإننا نملك من المعطيات ما يؤهلنا للتقدم بفرض هو على النقيض تماماً من ذلك الفرض الشائع.

ولعل أهم مصدر لتوليد هذه المعطيات يتمثل فى عدم الاكتفاء بتقصى التأثيرات المباشرة وتجاوزها إلى تقصى التأثيرات غير المباشرة، الغامضة والخفية، تلك التى تتسرب فى جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أو تبين؛ بحيث يتطلب أمر العثور عليها إجراءات منهجية كثيرة المداخل والمستويات، وجهدا دؤوبا يتوجب على الباحث أن يبذله كى تفك القصيدة مغالقها، وكى تخلع قناعها عنها، وكى يبدى جسدها الكثيف شفافيته، ويفصح، تاليا، عن النصوص الغائبة فى ثنايا طبقاته، وخلاياه.

إن سطح القصيدة هو، دائماً وباستمرار، مدخلنا الوحيد إلى أغوارها وذلك على نحو ما هو (الدال) مدخلنا الوحيد للعثور على (المدلول). غير أن هذه الحركة الأفقية بين الدال والمدلول لاتمكننا من العثور على ما يجاوز الدلالة السطحية المباشرة، وهى الدلالة التى ينبغى أن نشك فى إمكان أن تكون هى أقصى ما تسعى القصيدة إلى أن توصله إلينا، ولاشك أن ما من شئ قادر على توليد «التساؤل» غير «الشك»، فإذ نشك فى إمكان أن يكون «الدال اللغوى» قاصراً فى القصيدة على الإيحاء، بما هو أبعد من «المدلول المعجمى»، فإن علينا،

* ناقد وباحث، فلسطينى.

والحال هذه، أن نشك في إمكان أن يكون في نثر الكلمات والألفاظ، والإشارات والرموز، أو الأحداث والوقائع والصور، العائدة مباشرة إلى هذا النص المصدرى أو ذاك، ما يدل على تأثيره الفعلى، الحيوى، فى هذه القصيدة أو تلك؛ فقد تمتلئ القصيدة بمفردات ومصطلحات مستقاة من النصوص الصوفية، أو الحكايات الشعبية، فى حين يؤكد التحليل المعمق فقدان صلتها بالتصوف أو بالأدب الشعبى، فلا تكون القصيدة «قصيدة صوفية» أو «قصيدة شعبية» مثلما لا تكون القصيدة التى تمتلئ بإشارات أسطورية، قصيدة أسطورية، أو «أسطورة»، بالضرورة.

يعجز التحرك الأفقى على سطح النص عن اقتناص الجوهر الخفى المتخفى خلف الكثير من الأقنعة المتراكبة، وهو الأمر الذى يعنى أن التأثر المباشر ليس تأثرا جوهريا دائماً، قد يستتبع بتأثر جوهرى عميق، وقد لا يستتبع، فيظل سطحيا يتحرك على مستوى العلاقة الأفقية بين الدال والمدلول، أى على مستوى علاقات الحضور: حضور النص المصدرى فى نص القصيدة وفى إطار تجل واحد من التجليات المحتملة لقانون التناص، هو التجلى السطحى الذى يتبدى من خلال ما يمكن أن يسمى بـ«التناص المعجمى» أو «الاقتباس» أو «الاستشهاد» أو «التضمين المباشر» أو ما شابه ذلك.

ولئن كانت الحركة الأفقية التى تتبنى قراءة تقليدية للنص تصلنا بهذه الآليات، فتغلق إمكان اكتشاف آليات أخرى، فإن الحركة الرأسية التى تؤسس قراءة حداثية للنص، وتتأسس بها باعتبارها قراءة مسكونة بالشك والتساؤل، تستمتع بلذة القراءة، فيما هى مأخوذة بلذة الاكتشاف وتوسيع عالم النص، وهى وحدها الكفيلة بفتح إمكان تعرف آليات التناص التحتى العميق، أو لنقل «تناص الغياب» الذى لايمكن أن يتبدى إطلاقاً على سطح النص؛ لأنه غائب فيه، يتوارى عن الأبصار المسلطة على نقطة أفقية محددة لاتعدوها، ويتخفى خلف ذلك القناع الكلى الذى يحتضن جميع الأقنعة التى ترتديها القصيدة: اللغة.

وإذ يقتضى نزع قناع اللغة نزع قناع المجاز، وغيره من الأقنعة التى ترتديها القصيدة: الإيقاع، البنية النحوية، الصوت، المحسنات اللفظية ... إلخ، فإن ذلك يقودنا إلى منطقة الميتانصية، ويدخلنا الطبقات العميقة للقصيدة ويفتح أفقاً لفض جانب من أسرارها، وذلك عبر تحويل الدلالة المتولدة على أى مستوى من المستويات إلى دال قابل لتوليد دلالة جديدة، وهكذا دواليك، ولعل فى هذه الحركة الرأسية، وما يمكن أن تقدمه من نتائج، ما يوضح جانباً من مغزى القول الشائع فى النقد الحديث بصدد انطواء النص المفرد على ما لا يتناهى من النصوص، والدلالات.

وفى ضوء ما سبق، فإننا نستطيع أن نقول إن اعتماد الإشارات والعلامات التى تمثل «بؤر تناص» منثورة على سطح نص القصيدة، باعتبارها مؤشرات دالة على تأثر الشعر الحديث بـ(ألف ليلة وليلة) هو الذى ولد الانطباع بأن أثر هذا الكتاب ضئيل جداً ولايتجاوب مع ما ينطوى عليه من خصب وغنى، ولعلنا نستطيع أن نستبدل هذا الحكم بفرض آخر، محض فرض، وهو أن كتاب (ألف ليلة وليلة) قد حقق لنفسه ــ من حيث هو نص مصدرى قابل للاستلهام والتوظيف ــ حضورا ضئيلاً فى القصيدة العربية المعاصرة، غير أنه، فى مقابل ذلك، لم يكف عن الغياب فى نسيجها، وفى بنيتها العميقة، محققا لنفسه غيابا غنيا فيها.

ونحن حين ننظر إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره مشروع مكتبة شعبية شاملة، توخت «إدارتها» أن تضيف لأرففها، باستمرار، ما ينسجم مع توجهاتها المعلنة، أو الخفية، أو باعتباره كتابا موسوعيا، هو أشبه ما يكون بـ«صندوق الحاوى» لأنه قائم، أصلا، على محاولة مفتوحة لتجميع وحفظ ما لا يربو على الحصر من

نصوص تعود إلى ثقافات شعوب عدة، وإلى مراحل حضارية مختلفة تبدأ من أبعد المراحل غوراً وتتواصل حتى أقربها إلينا، وحين نرى إليه باعتباره منبعا خصبا تم استلهامه كتابةً وإبداعاً في كثير من النصوص التي صارت، بدورها، نصوصا مصدرية بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، قابلة للغياب في النص الذي يبدعه، حين نفعل ذلك، ونتابع ما يمكن أن ينطوي عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من خصائص ومميزات تؤهله، باستمرار، لأن يكون مصدراً مهما لا غنى عنه للكاتب والمبدع: روائيا وقاصا وكاتبا مسرحيا وشاعراً وموسيقياً وفنانا تشكيليا ومخرجا مسرحيا أو سينمائيا أو تليفزيونيا.. إلخ، فإننا نستطيع أن نتبين الكثرة الكثيرة من القنوات والطرائق والأساليب، المباشرة وغير المباشرة التي يبث كتاب (ألف ليلة وليلة) نفسه من خلالها كي يصل إلى المبدع والقارئ، وكي ينسرب في نسيج ثقافتنا، وإبداعاتنا، وحياتنا اليومية.

ولعل هذا الانسراب، الواضح والخفي، أن يكون هو أحد أهم الأسس التي دفعت الشاعر ـ والمبدع عموما ـ إلى استلهامه وتوظيف معطياته، كأنما هو يريد من خلال قصيدته التي تفعل ذلك أن يتواصل معنا عبر تسليط الضوء على المناطق المعتمة في لاوعينا، أو تلك المهوشة في وعينا المهوش، وأن يضيئها بدلالات جديدة، تصدمنا، أو تعمق رؤيتنا للتفاصيل الصغيرة، المهمة، التي تغيبها الحياة اليومية عن أبصارنا، وبصائرنا.

وإذ ينطوي كتاب (ألف ليلة وليلة) على ما يساعد الشاعر على تحقيق تواصل بالقارئ من خلال القصيدة التي تستلهمه، فإنه ينطوي، في الوقت ذاته، على تحقيق التوصيل دون الإخلال بالمقتضيات الفنية للشعر، ذلك لأن الانفتاح على التراث التاريخي والإبداعي القومي والإنساني باعتباره المجال الذي يمكن عبر التواصل معه، واستلهامه، أن نحقق ما يسميه ت.س. إليوت «استمرار الإبداعية الأدبية»، أي تلك الإبداعية التي تقوم على «توازن لاشعوري بين التقليد بمعناه الأوسع ـ وهو الشخصية الجماعية ـ .. محققة في أدب الماضي، وأصالة الجيل الحي»[٢]. ولئن كان كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يقل أهمية عن أي من «عمد» التراث الإنساني المتداولة في احتضانه التقاليد والأعراف الأدبية التي نمت وتطورت في ثقافات مختلفة، وأعيدت صياغتها في سياق الثقافة العربية ـ الإسلامية خلال حقبتها المحورية، فإن انفتاح الشاعر المعاصر عليه كفيل ـ بالتضافر مع عناصر أخرى، وفي ظل موقف كياني حداثي من الحياة والعالم ـ بتحقيق تلك الاستمرارية الإبداعية، مثلما هو كفيل بتسهيل مهمته المسكونة بغايات التجاوز والتخطي: تجاوز إجابات «المدرسة» الكلاسيكية عن سؤالي الحداثة الشعرية، وتخطي الصيغ التي قدمتها «المدرسة» الرومانسية أو «المحاولات التجديدية المغلفة بغلاف شفاف من النظرات والتجارب الرومانسية والبرناسية والرمزية»[٣]، في سياق الإجابة عن السؤال نفسه، والاستمرار في تجاوز المنجز الشعري الذي يحققه الشاعر الحداثي نفسه أو غيره من الشعراء الحداثيين، وتخطيه دائما نحو منجز جديد، قصيدة جديدة، جواب جديد عن سؤال تجديد الشعر الذي يولد تحت أعطاف كل جواب.

يستطيع الشاعر، باستلهامه (ألف ليلة وليلة) أن يوظف القديم، الموغل في القدم والمتواصل على مدى الأزمان، في تجديد الحياة وتجديد الشعر، إذا ما توفر له وعي نظري يقارب الماضي برؤية نقدية وبموقف كياني عميق من التراث وواقع الإبداع، موقف كياني يجدد الماضي فيما هو يسعى إلى تجديد الحاضر وينطلق بإهاب جديد نحو مستقبل يجيء.

ولعلنا نستطيع أن نتبين الخطوط، أو المجالات التي يمكن أن يتحرك عليها كتاب (ألف ليلة وليلة) للإسهام الفاعل والثري في تحديث الشعر والإبداع، من خلال توقفنا عند مجالات ثلاث هي: الموقف من التراث، موضوع القصيدة، بناء القصيدة.

الموقف من التراث:

يعتبر الموقف من التراث أحد أهم المنطلقات التى حكمت توجهات حركة الحداثة الشعرية العربية؛ حيث دعت هذه الحركة، منذ البدء، إلى «وعى التراث الروحى والعقلى العربى، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هى، من دون حذف أو مسايرة أو تردد»[٤]، كما دعت الشاعر إلى عدم الاكتفاء بالتراث القومى والانفتاح على التراث الإنسانى «كى لا يقع فى خطر الانكماشة، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقى»[٥]، وكى يتمكن من توسيع دائرة علاقته بالتاريخ الإنسانى، والتجربة الإنسانية عبر «الغوص إلى أعماق التراث الروحى والعقلى الإنسانى وفهمه وكونه [كذا] والتفاعل معه»[٦]. وذلك لأن مثل هذه الرحلة العميقة الموغلة فى التاريخ والتراث هى وحدها الكفيلة بتمكين الشاعر من تخطى النظرة الرومانسية للطبيعة، بل من تخطى الطبيعة نفسها «والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة»[٧].

وإذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره أحد الأعمدة المهمة، ليس فى التراث العربى فحسب، بل فى التراث الإنسانى، لأنه يتضمن أساطير وحكايات ووقائع وأحداث ومكونات أخرى كثيرة، عربية المصدر والصياغة، أو غير عربية المصدر ولكنها عربية الصياغة، أو كلا الأمرين معا، مع الانفتاح الدائم على صياغات محتملة عربية وغير عربية، فإننا نستطيع أن نقرأ فى هذا الكتاب تجليا أصيلا، وتحقيقا فعليا، مضيئا، لدعوة الانفتاح على الثقافات المختلفة وامتصاصها وتحويلها بما يتلاءم مع حاجات الإنسان والحياة والإبداع، فثمة فى (ألف ليلة وليلة) قراءات عدة، مختلفة المناظير، لتراثات وثقافات مختلفة، تقف فى خلفيتها ـ أى القراءات ـ حاجات وأغراض متنوعة، متباينة، ومتباعدة الأزمان.

إن تواصل الشاعر العربى الحداثى مع (ألف ليلة وليلة)، المصاغ عربيا، يفتح أفقا واسعا أمام تواصله مع حقول وسياقات عدة لا تعود إلى التراث العربى ـ الإسلامى فحسب، بل إلى رؤية عربية ـ إسلامية فضفاضة، مفتوحة الأكمام، لتراث الأمم والشعوب الأخرى، وللثقافات وللديانات المختلفة على امتداد الأزمنة والأحقاب، وبدءاً من المراحل الأولى: الأرواحية، الطوطمية، والأسطورية المسكونة بالوثنية وبالديانات الدنيا، مرورا بمراحل الديانات العليا، المسكونة بدورها بالأساطير، وصولا إلى الحقبة المحورية الأولى التى انفتح فيها الوعى الإنسانى على العقل والتمدن، والتى أرسيت فيها الأسس الفكرية للإنسانية، وإلى الحقبة المحورية الثانية التى تحققت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية، التى خلالها أنجزت النواة الأولى للنص المفتوح: (ألف ليلة وليلة).

وفى ظل هذه الخصائص التى يمتاز بها هذا الكتاب، فإن الشاعر لا يحقق تواصلا عميقا بروح الشعب أو بالشخصية الجماعية للشعب التى صاغتها حكايات تجرى على الألسنة، أو تكتب بماء الذهب، أو تخط «على آماق البصر» فحسب، بل إنه يحقق تواصلا بالروح الإنسانية، بالشخصية الإنسانية التواقة دوماً إلى الحرية، وتجديد الحياة، وإسقاط التراتبات الاجتماعية أو العنصرية الزائفة، وإشاعة المناخ الديمقراطى وبناء عالم مسكون بالفرح، شبيه بذلك العالم الذى يشع من ثنايا الكلمات والأحداث والوقائع ومن حركة الشخصيات والأبطال الذين يتجولون فى هذا الكون الأدبى الشاسع، كأنما هو بيتهم الصغير العامر بالأنغام والمغامرات والبهجة، المليء بالتجارب المريرة التى تدخل الإنسان فى ضيق باهظ سرعان ما يعقبه، بفعل ذكاء الإنسان وقدرته غير المحدودة على التجاوز والفعل، فرح وسرور يتجليان فى مهرجان كونى تشارك فيه الطبيعة أفراح الإنسان، ويسعد فيه الإنسان بفرح الطبيعة.

موضوع القصيدة:

الإنسان: ذكرا وأنثى، بحالاته المتنوعة وبانتماءاته الطبقية المتباينة، وبتناقضاته وأشواقه، بسكونه ومغامراته، بتعاسته وفرحه، بمراوحته الدائمة بين الخير والشر، الحياة والموت، بمغامراته الكاشفة، وانكشافاته الفاضحة، أو المضيئة، بعلمه وجهله، بفاعليته وعجزه، بسقوطه وارتقائه، بمواجهته الدائمة لأحلامه وكوابيسه، وللعوالم الغامضة التى تسكن أعماقه، فيجليها فى الواقع النصى كى يحسن إضاءتها والعبور فيها كاشفا ذاته أمام ذاته، هذا الإنسان هو البطل الذى يجوس عوالم (ألف ليلة وليلة) ويخوض التجارب المروية فيه، إنه ذلك الوجه المنسوخ من آلاف الوجوه لأنه الوجه الذى خطت عليه آلاف التجارب علاماتها، وبدمغتها دمغته، وبوشمها وشمته.

إنه، إذن، الوجه الإنسانى الكلى، فى ملامحه نقرأ حكاية الإنسان مع الحياة، منذ ما قبل السقوط إلى ما بعد الموت، إنه الوجه ـ الدائرة، تلك التى تنغلق على نفسها فتصل منتهاها بمبتداها، وتجعلك تقرأ مبتداها فى ثنايا منتهاها، إنه الوجه ـ الأبد، يحتضن الأزمنة فيجعلك، إذ تتملاه، تعيش ماضى الإنسان وحاضره، وملامح مستقبله فى لحظة أبدية واحدة، تتجسد خطوطا متشابكة فوق وجه هو الوجوه كلها، وهو الهوية العميقة للإنسان فى تحولاته: الذى كان، والذى يكون، والذى سيكون. يتجول الشاعر فى هذا المجال الحيوى الذاخر، الذى لاينفد له عطاء، يقرأ ملامح وجوه أبطال الحكايات والشخصيات المانحة والمانعة، الخيرة والشريرة، فيشكل ملامح ذلك الوجه الإنسانى الكلى، يستخلص جوهر هويته وماهيته، فيكتشف أن هوية الإنسان تكمن فى صيرورة الحياة وتحولاتها، تلك التى يخلقها هو، وأن جوهر هذه الهوية كامن فى الحركة لا فى الثبات، فى المغامرة الكاشفة لا فى الركون المعتم، فليس من معنى أو مغزى، من هوية أو جوهر، يمكن أن يعلن عن نفسه أو أن يحقق لنفسه وجودا وهو فى حالة كمون وثبات. إن الكمون اسم آخر للغياب والموت.

وإذ يقرأ الشاعر أقنعة (ألف ليلة وليلة) ووجوه أبطالها، أو يقرأ غيرها من النصوص التراثية: التاريخية والإبداعية، وهو مسكون بموقف حداثى كيانى، شاك ومتسائل، محاور ومتفاعل، فإنه يستطيع أن يقرأ فيها، وفى تحولاتها، وجوه البشر الذين يعيشون الحياة التى يعيشها، فيصل الماضى بالحاضر، المتناهى باللامتناهى، يفتح اللحظة المعيشة فى الحاضر على الماضى، يكتشف ما انسرب من الماضى فى نسيج الحاضر، ويهيئ نفسه للانطلاق صوب مستقبل يتجاوز ويتخطى، فتكون كل لحظة قادمة شكلا من أشكال المستقبل المفتوح على التعدد والاحتمال، على الحيوية والتجدد، كأنما هو مستقبل واحد، له «ألف وجه ووجه» فلا تكف أصابع الإنسان أبداً عن نسج ملامح وجهه الآتى الذى يعد دائماً بوجه يجيء.

هكذا يستطيع أن يجعل من الإنسان فى خصوصيته وعموميته، فى تناهيه ولاتناهيه، «الإنسان فى ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته،... الموضوع الأول والأخير»[٨]، والبطل الوحيد الذى يخوض التجربة المروية فى القصيدة؛ التجربة التى تفتح نفسها على أشواق الإنسان وتطلعاته، فتعكس صيرورة تجاربه ومصائره، وتجلى وجوهه، وذلك «لأن كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هى تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم»[٩].

هكذا يتجدد الشعر فيجدد الإنسان كى يجدد الحياة.

هكذا لايتجدد الحاضر ولا يجئ المستقبل دون تجديد الماضى وإلهاب الحاضر برؤية حداثية إنسانية تطال كل شئ .. كل شئ.

وهكذا يكون لمصدر تراثي قديم أن يجدد حياة إبداع معاصر.

بناء القصيدة:

يستطيع الشاعر أن يعي تراثه، وأن يغوص في أعماق التراث الإنساني، ليستوعبهما، ويحاورهما، ويحدد موقفا منهما، ويستطيع أيضاً أن يجعل من الإنسان محوراً تدور حوله قصيدته، وكل شعره. غير أن هذه القصيدة، وهذا الشعر، قد يتحولان إلى مجرد «بيان نظرى» أو وعاء يحتوى أفكارا ومقولات مباشرة، لايصلها بالشعر غير ذلك الرنين الزائف الذى يحققه الوزن الشعرى الذى يمكنه أن يكون وعاء يحتوى مقالا نحويا أو صرفيا أو سرداً تاريخياً أو منشوراً سياسياً، لذلك دعت حركة الحداثة، ومنذ البدء، إلى «تطوير الإيقاع الشعرى وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة»[١٠]. ونظرا لأن المضمون الجديد الذى يحتضن كل المضامين الممكنة هو، في التحليل الأخير: الإنسان، ولأن هذا الإنسان هو التجربة التي يخوض، والإنجاز الذى يحقق، والمصير الذى يلاقى، فإن القصيدة، إن أرادت أن تركز نفسها شعرياً على الإنسان، مدعوة لأن تكون قصيدة تجربة، قصيدة حياة، فلا تقدم لنا الحياة فى مقولات مجردة بل فى صور حية مجسدة، تتحرك فى عالم ملئ بالأضواء والألوان والتحولات، وتحركه، فتكون هى القصيدة ـ الشعر، ولا تكون هى المقال الموزون المقفى.

ولا ريب أننا، ونحن نبحث عن الحداثة فى كل شعر قديم أو معاصر، نستطيع أن نرى التجربة وهى تتجسد فى صيرورة القصيدة مثلما نستطيع أن نرى القصيدة وهى تتخلق فى صيرورة التجربة، فالشعر، أيا كان زمنه، وأيا كانت المدرسة التى يوسم بالانتماء إليها، هو دائماً: الشعر، الذى يتجاوز نفسه، والذى يتأبى على التحقيب والتأطير؛ ذلك لأننا ونحن نرى الشعر ينطلق كى يجاوز ما سبقه ويتخطى نفسه، نستطيع أن نتلمس المبدأ الذى يحرك خطواته باتجاه الحداثة، وليس هذا المبدأ غير التجريب الذى ينطوى على مفهوم مؤداه أن: «الفهم الخيالى المكتسب من التجربة المباشرة هو الفهم الأساسى والأكيد، فى حين أن التأمل التحليلى الذى يعقبه، أمر ثانوى، وموضع جدل»[١١]، وهو الأمر الذى يعنى أن الشعر ـ التجربة هو شعر «مبنى على أساس عدم التوازن المعتمد ما بين التجربة والفكر، ... شعر لا يجعل ما يقوله فكرة، بل تجربة يمكن أن نستخلص منها فكرة، أو مزيداً من الأفكار، باعتبارها تبريرات مثيرة للجدل[١٢]». وهل ثمة من غاية للحداثة غير إثارة الجدل المغنى والمجدد؟

حين تصبح القصيدة قصيدة تجربة، فإنها تنفتح على الإنسان والعالم، تتحرك فى الماضى والحاضر والمستقبل، وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم بخصوصيتها فى الوقت الذى تحتضن فيه جوهر التجربة الإنسانية الكلية، وليس للقصيدة أن تفعل ذلك بمعزل عن سعيها الدائب وراء ما هو نموذجى ومتكرر، فذاك ديدن الشعر وناموسه، ولا يستطيع الشاعر المعاصر أن يعثر على هذا «النموذجى» و«المتكرر» بما فى ذلك النماذج العليا والأنماط الأصلية إلا فى التراث التاريخى والإبداعى على اختلاف حقوله وسياقاته، ولأن «النماذج العليا تكون أوضح ما تكون فى الأدب التقليدى: أى فى الأدب المطبوع، البدائى والشعبى»[١٣]، فإن الشاعر المجيد هو ذاك الذى يوغل فى أعماق التراث القومى والإنسانى، ويكسر الحدود الزائفة التى أقيمت لتفصل، على نحو قاطع وحاد، بين الأدب التقليدى والأدب العادى، وعندما يفعل الشاعر ذلك، وهو غالباً ما يفعله، وعندما يتابعه، تصبح (ألف ليلة وليلة)، مثل غيرها من النصوص الأسطورية والفولكلورية، مجرة من مجرات الكون الأدبى، أو كوناً أدبياً مصغراً، فتتغير نظرتنا لهذا الأدب، وتتغير طرائق قراءتنا إياه، ويصبح بمقدورها، والحال هذه، أن

نكتشف الطبقات الكامنة تحت أى نص إبداعى جديد، وأن نضئ الخطوط القديمة التى تتسرب فى نسيجه المبتكر، فنحقق كلا الاستمراريتين: الإبداعية والقرائية، نبدع القصيدة فى وهج القراءة، ونقرأ القصيدة فى ضوء الإبداع، نقيم الإبداع على القراءة: قراءة النصوص وقراءة العالم، قراءة الواقع وقراءة الأزمنة، ونقيم القراءة على الإبداع، فندرك كم هو واسع عالم النص، وكم هو رحب العالم الذى يضمه الشاعر ويدعونا كى نعيش فيه.

وإذ تستدعى القراءة الحداثية ـ الإبداعية لنص من النصوص استبدال البحث فى التجربة والدخول فى صيرورتها، بالبحث عن الموضوع، واستنباط مواضيع ورؤىً ودلالات كثيرة، بتعقب آثار موضوع واحد أو فكرة وحيدة، فإن فى هذا ما يجعل من القصيدة الواحدة كوناً أدبياً مصغراً لكون أدبى كامل، بحيث يمكننا، ونحن نوغل فى طبقات القصيدة وأعماقها، ونتحرك: أفقياً ورأسياً فى مساحاتها، وفى جميع أبعادها، أن نحصل على «ثقافة حرة كاملة بالتقاط قصيدة... واحدة، وتتبع نماذجها العليا على امتدادها فى بقية الأدب»[١٤]، وفى النصوص الصورية المختلفة. ولا ريب أن مثل هذه القراءة المنتجة، الفاعلة والمولدة، ستدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الأحكام الانطباعية التى شاعت فى حياتنا النقدية، ومن بينها ذاك الحكم المتعلق بفقدان أثر (ألف ليلة وليلة) فى الشعر العربى الحديث !

إن استبدال الإيقاع الحيوى للذات الإنسانية، ولوقع خطواتها، وصيرورة تجربتها فى الكون، بالوزن الرتيب، واستبدال التجسيد بالتجريد، الصور الحسية الحيوية بالعبارات الجاهزة، وبالقوالب الجامدة، وبالمقولات المجردة، اللغة الطازجة البكر باللغة التى استنزفت حيويتها، ونفد ضوؤها وأشرفت على الموت، وإقامة بناء القصيدة على الوحدة العضوية لا الموضوعية، على «وحدة التجربة والجو العاطفى العام، لا على التتابع العقلى والتسلسل المنطقى»[١٥]، ودفع القصيدة إلى السفر فى مدائن الأعماق بدلا من تلمس خطوات متعثرة على سطح الذات والعالم، واستبدال الغنائية الكونية بالغنائية الذاتية، أو الذاتوية، التى تغلق صوت الشاعر على صداه.. تلك جميعاً من أعمق الأسس التى انطلقت القصيدة الحداثية منها كى تكون قصيدة الإنسان فى الحياة، والحياة فى الإنسان، وكى تعبر، بصدق فنى، وبشاعرية صافية عن «التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أى بعقله وقلبه معاً»[١٦]، وعن روح الإنسان فى العصر الذى يعيش، وعن روحه فى كل العصور.

وكى تكون القصيدة تجربة، فإنها مدعوة لأن تكون مجالاً حيوياً لصيرورة التجربة، إنها مدعوة لأن تكون قصيدة الطبقات المتعددة لا قصيدة السطح، قصيدة الأصوات المتفاعلة والأفق المفتوح، لا قصيدة الصوت الواحد والأنا المنغلقة، قصيدة الالتباس والتعددية، لا قصيدة الإحالة المفردة، والدلالة الواحدة، إنها مدعوة لأن تكون القصيدة ـ التجربة، وذلك بالمعنى الذى يجعلها تجربة فى الحياة وفى الشعر، فى آن.

وكى يوسع الشاعر آفاق الحياة، وآفاق الشعر، فإنه يقرأ: يقرأ الماضى فى حدود زمانه وفى نسيج الحاضر الذى يعيش، يقرأ الحاضر فى نسيج الماضى وفى حركة تحولاته الراهنة، يقرأ المستقبل برؤية تلهب الحاضر وتعرف الماضى وتنبئ بالذى يجئ.. هكذا ينفتح الشاعر على التراث، بأوسع معانيه ومجالاته، ويوغل فى الكون الأدبى الشاسع، قارئا الحياة فى النص، والنص فى ضوء الحياة، فيعثر فى التراث على القديم الذى توارى، ويكتشف أن فى بعض هذا القديم قديماً يشع بألق الجدة والحداثة، قديماً ـ جديداً يعيش فى الكتب ولا يولد فينا، أو يواريه ثقل الحياة فى أغوارنا البعيدة. يقرأ الحياة فيجد بالقديم الميت جثثا تتفحم ويزكم عفنها الأنوف، فيما دخانها

الأسود يغلق أفق الضوء والنور، ويمتص إشعاعات الفكر المنير التى تحاول إضاءة عيون الحياة كى ترى الإنسان، وكى يراها.

حين يقرأ الشاعر الحياة فى نص، والنص فى الحياة، فإنه يصل النص بالنص، والحياة بالحياة، ويرسم تلك القراءة الأبدية اللامتناهية التى تصل الإنسان بالإنسان وتفتح الحياة على دورتها الخالدة مؤكدة انتصارها الدائم على الجمود والموت .. هكذا تسكننا قصيدة التجربة جناح الطائر، تقذفنا فى تموجات البحر، وتطلق تحت أقدامنا عواصف الريح، تضوّء الماضى برؤية الحاضر، وتغذ الخطو صوب الآتى، فتصوغ زمانها الذى هو الأزمنة كلها، وتطلق صوتها الذى هو صوت هذا الإنسان المتعين والذى هو، فى الوقت ذاته، صوت إنسان جوهرى ومطلق.

يسافر الشاعر بحثاً عن النماذج العليا والأنماط الأصلية، عن الصور الحيوية، والأخيلة الملتهبة، والأجواء الأليفة ـ الغريبة، والرموز القابلة لامتصاص ثراء الدلالات، والرؤى الفياضة بألق الحياة، فيوغل فى الحاضر والماضى، يقرأ الحياة ويقرأ النص، يقرأ تراثه القومى والإنسانى بشاعرية المفكر وفكر الشاعر، ولا يكون أمامه إلا أن يدخل ذلك الكون الأزلى ليمكث فى رحابة (ألف ليلة وليلة)، وليعود منه محملا بالكنوز: لقد وسع الكون الذى يمكن لخياله المبدع أن يتحرك فيه حرا طليقاً، واختزن من الصور والرموز، والأجواء واللغات، والنماذج العليا والأنماط الأصلية، والأحداث والوقائع والصراعات والتحولات والتجارب والمصائر، والشخصيات والكينونات الإنسانية والأسطورية والخرافية، بنماذجها وأنماطها التى تربو على الحصر، والأحلام والكوابيس، والمدن والبيوت والأزقة والشوارع والأسواق والحوانيت، والسماوات والهضاب والجبال، والطيور والحيوانات والمخلوقات العجيبة، وكل شئ.. كل ما يمكّنه، فى إطار إبداع أصيل يصهر ويحول، من إقامة البنى التى تكفل للقصيدة أن تكون قصيدة تجربة: البنية الموضوعية، الدرامية، والرمزية.

هكذا يمكننا أن نرى أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة، وبخاصة الحداثية، عندما نكتشف الآليات التى تتضافر لتصوغ البنية الكلية للقصيدة عبر تشكيل بناها الثلاث متعددة المستويات. ولأن عمليات التحويل التى تنجزها هذه الآليات لاتتبدى على سطح القصيدة، بل تشتغل فى أعماقها، فإن الاكتفاء بقراءة السطح واعتباره مبتدأ القصيدة وخبرها كفيل بإغلاق البحث على دائرة التأثر السطحى المباشر، وكفيل، تاليا، بتوليد ذلك الاستنتاج الذى يؤكد غياب (ألف ليلة وليلة) عن القصيدة المعاصرة: نسيجا وبناء.

وإذ نكرس الصفحات التالية لقراءة أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة من خلال مدخل نوعى هو: قصيدة القناع، فإن تحليل القصائد الذى سنحاوله، كفيل بإضاءة بعض جوانب التأثيرات غير المباشرة التى تتجاوز مسألة استدعاء أسماء الشخصيات وتجاربها، إلى تسمية الأقنعة وبناء تجاربها، إلى تحريك القصيدة ـ التجربة على مستويات عدة، تصلنا، على نحو خفى، بعالم (ألف ليلة) والتجارب المروية فى حكاياته، بحيث تتبدى الآثار التى يشم بها هذا الكتاب جسد القصيدة، مثلما تتكشف انسراباته الخفية فى نسيج خلاياها، وفى وشائج روحها.

قصيدة القناع وألف ليلة وليلة

حرىّ بنا قبل أن نذهب إلى تقديم قراءة محتملة للقصائد التى استدعت أسماء وتجارب أقنعتها، كليا أو جزئيا، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، من (ألف ليلة وليلة)، أن نبادر إلى توضيح بعض جوانب المفهوم الذى ينطوى عليه مصطلح: «قصيدة القناع». وإذ لايحتمل المقام دخولا فى التفاصيل المتشعبة لهذا المصطلح، فإننا نحيل القارئ إلى الدراسة الرائدة، العميقة، التى قدمها

جابر عصفور، والتى نشرت قبل حوالى أربعة عشر عاما، على صفحات هذه المجلة، تحت عنوان: «أقنعة الشعر المعاصر»، ونكتفى بأن نقتبس منها، هنا، ما يضئ فهمنا لهذا المصطلح، قبل أن نذهب إلى قراءة القصائد:

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذى يحدد موقف الشاعر من عصره... والقناع ـ لذلك ـ وسيط؛ يتيح للشاعر أن يتأمل ـ من خلاله ـ ذاته فى علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويساهم فى تحويلها إلى رمز له وجوده المستقل، ثم يعود القناع ـ من ناحية ثانية ـ فيبطئ من إيقاع التقاء القارئ بصوت الشاعر، إذ لن يصل الصوت إلى القارئ مباشرة، بل من خلال وسيط متميز، له استقلاله؛ أعنى وسيطاً يفرض على القارئ تأنيا فى الفهم، وتأملا فى العلاقة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى»[17].

ينطوى القناع، إذن، على إمكانات مجردة كثيرة تمكن الشاعر من إنجاز كثير من التوجهات التى انطلقت حركة الحداثة الشعرية العربية كى تنجزها، ولا ريب أن التراث، بأوسع معانيه، يعتبر المصدر الخصب لاستدعاء الأقنعة والرموز، ولقد كان لكتاب (ألف ليلة وليلة) آثاره وانعكاساته، الواضحة والخفية، على قصيدة القناع التى شكلت منذ الخمسينيات وحتى الآن ظاهرة لافتة، تواصلت حضوراً وتطوراً، حتى بدا الأمر كأننا إزاء قصيدة نوعية تتحرك فى إطار قصيدة التجربة، وتجلى أعمق الخصائص والمميزات التى يمكن أن تنطوى عليها تلك القصيدة.

وقد تمكن كاتب هذه السطور ـ بعد رحلة سفر طويلة فى متاهات الشعر العربى، بدءا من الأربعينيات وحتى نهاية الثمانينيات، وفى ضوء إجراءات منهجية مختلفة، واختيارات مقصودة وعشوائية لما يزيد عن خمسين شاعرا وثلاثمائة ديوان ـ من استقصاء تجليات قصيدة القناع فى المتن الشعرى للقصيدة الحداثية المعاصرة، ومن إقامة ما يمكن أن نسميه بـ«المتن الشعرى لقصيدة القناع». وقد تبين أن هذا المتن يضم اثنين وخمسين قناعا، يتوزعون على ما يقرب من خمسة وعشرين سياقا مصدريا وستة وتسعين قصيدة ـ بما فى ذلك القصائد الدواوين ـ موزعة على خمسة عشر شاعراً، أغلبهم من الشعراء الرواد أو المتميزين، كما تبين أن هذا المتن يضم ثلاثة أقنعة مستدعاة من حقل الحكاية الشعبية، وأن اثنين منها يعودان إلى (ألف ليلة وليلة) مباشرة، فيما يعود الثالث إليها من خلال وسيط هو قصة فكاهية معاصرة موجهة للأطفال، تستلهم ـ دون أن تعلن ذلك ـ إحدى حكايات (ألف ليلة والليلة).

وتخوض الأقنعة الثلاثة تجارب مروية فى أربع قصائد، يخوض تجربة وينطق اثنتين «السندباد»، فيما يخوض «الملك عجيب بن الخصيب» تجربة القصيدة الثالثة وينطقها، ويغوض العرندس «تجربة» القصيدة الرابعة، وينطقها. وتتعاقب القصائد الأربعة زمنيا، ومن حيث تاريخ النشر فى الديوان، على النحو التالى:

١ ـ قصيدة «وجوه السندباد» للشاعر خليل حاوى، نشرت عام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح).

٢ ـ قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة» للشاعر خليل حاوى، نشرت عام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح)، وثمة إشارة إلى أن قصائد

هذا الديوان قد كتبت خلال الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨.

٣ ـ قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبد الصبور، نشرت فى ديوان (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤.

٤ ـ قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو، نشرت فى ديوان (جئت لأدعوك باسمك) عام ١٩٧٢.

وإن كنا نقرأ فى هذا التعاقب دلالة حضور (ألف ليلة وليلة) على امتداد عقدين متواصلين، فى المتن الشعرى العربى لقصيدة القناع، فإننا نقرأ دلالته الضمنية التى تشير إلى غياب (ألف ليلة وليلة) فى كثير من القصائد التى تغطى عقود الشعر العربى بدءاً من الأربعينيات وحتى الآن، وإذ يحتاج تأصيل هذا الفرض إلى استقصاءات وتحليلات متأنية، ليس مجالها هنا، فإننا نعلقه فرضاً، ونذهب إلى قراءة النصوص الأربعة، فى إطار محاولة تتوخى اكتشاف بعض التأثيرات المباشرة، وغير المباشرة، لـ(ألف ليلة وليلة) عليها، عبر تقديم مقاربة نظرية موجزة تضئ قراءتنا للنصوص باعتبارها قصائد تجربة، قناع.

القناع: الشاعر والشخصية، التجربة والنص

تتسم قصيدة القناع بخصيصة رئيسة، هى أقرب ما تكون إلى علامة فارقة، تميزها ـ على مستوى الصوت ـ عن غيرها من القصائد التى يهيمن عليها ضمير المتكلم: «أنا»، وهى تنطق صوتاً يتجاوز الإحالة المباشرة إلى الشاعر، وتتمثل هذه الخصيصة، العلامة الفارقة، فى أن الصوت المسموع فيها، أو الذى يهيمن عليها، من حيث هى قصيدة قناع، يظل مسكونا، على نحو غير مباشر، بصوت الشاعر، فى الوقت الذى يظهر نفسه فيه باعتباره صوت شخصية أو كينونة مغايرة للشاعر.

ويفضى الجدل الداخلى بين ظاهر الصوت وباطنه، بين المفارقة الظاهرية والمحايثة الباطنة، إلى توليد النبرة العميقة لصوت متعدد الطبقات، وذلك على نحو يتجاوب مع تحرك القصيدة على مستوى تجربة الشاعر وتجربة الشخصية، ومع إنتاج هوية القناع: الذات الناطقة للقصيدة والخائضة تجربتها، من خلال صيرورة مفتوحة تتفاعل فيها أنا الشاعر مع أنا شخصية أو كينونة مغايرة، بحيث يقود تفاعلهما إلى عثور الشاعر فى القناع على هويته العميقة التى هى ـ فى التحليل الأخير ـ هوية شخص ثالث، أنا ثالثة، متجاوزة كلا القطبين اللذين يشكلانها، ولا تكف عن الإحالة الظاهرة إلى نفسها، بوصفها أنا مستقلة، وهوية متمايزة، وذلك لأن فكرة التقنع تدخلنا ـ على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر وأنا مغاير ـ فى إطار ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التوحد» الذى يجسد آلياته تحقيق تجربة من تجارب الرؤيا الداخلية، حيث يختار الشاعر شخصية تاريخية، أو إبداعية، أو كينونة طبيعية، يجتاف بعض خصائصها ومميزاتها، ويتفاعل معها باعتبارها ذاتا فاعلة ومنفعلة لا موضوعاً أو شيئا جامدا، حيث يفضى هذا التفاعل بين أنا الشاعر والأنا المغاير، بين الأنا والأنت: تجربة وهوية ومصيراً، إلى ميلاد تجربة ثالثة، هوية ثالثة، مصير ثالث، تكون جميعها تعبيراً عن الـ«نحن»، لأنها ناتج تفاعل متعدد المستويات بين القطبين اللذين أفضى تفاعلهما إلى إنتاجها.

وإذ يتحرك ديالكتيك التوحد على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، من حيث التجربة والهوية والمصير ... إلخ، فإن عملية تحويل هذا التفاعل الذى يجرى على مستوى الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أى إلى قصيدة تجربة، هى مجال حيوى لاحتضان حركة هذا التفاعل وصيرورته وتحولاته، ولبثّ دلالاته وإيحاءاته الممكنة، تفتح الباب واسعاً أمام اشتغال آليات ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التناص». ويبدو أن كلا

الديالكتيكين: التوحد والتناص، ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد هو مبدأ التفاعل الخلاق؛ بحيث يتبدى التقنع فى الشعر توحداً على مستوى التجربة الداخلية، وتناصا على مستوى الكتابة، فيجلى التوحد تفاعل الذوات وتداخلاتها المنتجة، فيما يجلى التناص تفاعل النصوص المعبرة عن هذه الذوات، والحاضنة لتجاربها وهوياتها المتحققة فيها، ويعكس صيرورة تجربة التفاعل هذه فى مجال حيوى هو القصيدة ـ التجربة.

ويبدو أن فكرة التقنع، وتجربته التى تؤسس لانبثاق قصيدة القناع، قد أعطت لعنوان هذه القصيدة أهمية خاصة لكونه ينهض بأداء مجموعة من الوظائف التى يستحيل ـ أو يصعب ـ أداؤها بطرائق أخرى دون الإخلال بمقتضيات البناء الفنى، وذلك على النحو الذى يؤكد ضرورة أن يكون لقصيدة القناع عنوان يؤدى تلك الوظائف، ولعل هذه الفكرة تتأكد عندما نلاحظ أن القصائد غير المقنعة، وبخاصة تلك التى «تفتقر إلى الفكرة التركيبية التى يكون العنوان تعبيراً عنها»[١٨]، تقبل الاستغناء عن العنوان، بينما لايمكن لقصيدة القناع أن تستغنى عنه، وذلك لأنها تنهض على «فكرة تركيبية» يكشفها العنوان: إيضاحاً أو إيحاء، وينبنى النص على اشتغالها فى نسيجه، وفى مكوناته المختلفة، وعلى تأسيسها لحركته متعددة المستويات: الزمن والتجربة، الشخصية والشاعر، التراث والقصيدة، الماضى والحاضر، الراهن والمستقبل، المتناهى واللامتناهى... إلخ، وهى المستويات التى يفجرها تفاعل ديالكتيكى التوحد والتناص لحظة الإبداع.

تقف الوظائف الفنية التى يؤديها العنوان فى خلفية تميز عناوين قصائد القناع ـ على تعدد بناها اللفظية ـ بقاسم مشترك يوحدها جميعاً، يتمثل فى تضمن العنوان، أيا كان نمط بنيته، اسماً يحيل إلى الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتفاعل معه قطباً رئيسا فى تشكيل القناع، وفى بناء تجربته، وصوغ هويته، وذلك بالإضافة إلى تسميته كليا للقناع، أو للدخول مع عنصر آخر يعود إلى أنا الشاعر فى تركيب اسم جديد له، على نحو ما نلاحظ فى بنية اسم قناع أدونيس: (مهيار الدمشقى)[١٩]، أو فى بنى أخرى مشابهة.

ولعلنا نستطيع، فى ضوء ما سبق، أن نشير إلى أن قصيدة القناع، على عكس غيرها من القصائد، تولد من عنوانها؛ فإذا ما كان العنوان فى القصائد غير المقنّعة، هو دائماً آخر ما يكتبه الشاعر وأول ما يواجه القارئ، فإنه، بالنسبة لقصيدة القناع، أول باستمرار، إنه الرحم الذى يحتضن ولادتها، ويكثف فكرتها التركيبية؛ وذلك لأن الشاعر لايستطيع أن يبدع قصيدة قناع دون العثور على الأنا المغاير والدخول فى تجربة رؤيا داخلية معه، وليس هذا الأنا المغاير إلا الاسم الذى يطل علينا، دائما باستمرار، فى عنوان القصيدة، على نحو ما أطل على الشاعر قبل أن يبدعها.

إن العنوان، أيا كانت بنيته اللفظية والنحوية، هو المبتدأ الذى نعثر على خبره فى نص القصيدة إنه شارة عبورنا إليها، يرتفع فى فضائها كالثريا، تضئ وترشد، فتفتح أفق خطونا فى أبنية النص ودهاليزه، وتشير إلى النص المصدرى الأساسى الذى يتحرك فى البنية التحتية للقصيدة والذى فيه تتحقق تجربة الأنا المغاير، القطب الثانى فى تشكيل القناع، والنظير الموازى للشاعر. وعلى ذلك، فإن العنوان بعامة، وفى قصيدة القناع على وجه الخصوص، ليس مجرد مصاحب نصى تزيينى، بل إنه دال أساسى، ضرورى ومهم، من بين دوال النص الذى نحاول قراءته .. فلندخل القصائد الأربع من عناوينها، ولنبحث عما ينطوى عليه بنى هذه العناوين من وظائف، ولنخض ـ مع القناع ـ تجربة القصيدة.

وجوه السندباد:

يؤسس العنوان: «وجوه السندباد» مفارقتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات

أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوية؛ فإذ يحيلنا حضور اسم السندباد فى بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية فى (ألف ليلة وليلة)، فإنه يحيلنا، من حيث كونه وارداً فى عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتوكد، فى ضوء هذه المفارقة، جدلية القديم ـ الجديد، التى ستتمخض، بالضرورة، عن ميلاد سندباد ثالث، هو الذى سنتعرف تجربته فى النص. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذاك الوجه الذى يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملاً ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم فى الكون بحثاً عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة «وجوه»، مضافة إلى «السندباد» فى عنوان القصيدة، تضعنا إزاء مفارقة نصية تجعلنا نتأهب لخوض تجربة سندباد مغاير لسندباد (ألف ليلة وليلة) ذى الوجه الواحد، أو لتعرف وجوهاً أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هى تلك التى خاضها فى (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأنها تنبنى عليها وتتجاوزها. وإذ تؤسس العلاقة بين مكونى العنوان **جدلية السندباد ـ التجربة**، أو الوجه ـ التجربة، باعتبار الوجوه خلاصات للتجارب، وباعتبار أن التجربة تنسج وجه خائضها، وتصوغ خصائص هويته، فإن هذه الجدلية التى تضع الإنسان فى صيرورة الوجود، تؤسس لانبثاق **القصيدة ـ التجربة**، وتحضرنا للدخول فى صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وبانى تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التى يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تفضى إلى توليد المفارقة الصوتية التى أشرنا إليها، ذلك لأننا سنصغى لصوت السندباد الجديد، فيما تخايلنا صورة السندباد القديم، كما أننا نصغى لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون فى باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتا مستقلاً، ومتميزا.

وإذ يفضى دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة؛ حيث لانرى أمامنا غير القناع، ولا نرى الشاعر طالما أحسن التخفى خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التى يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التى عشناها، أو قرأناها فى النصوص المصدرية، أو نرى إليها فى صيرورة الواقع وتجارب الناس.

تنبنى قصيدة «وجوه السندباد»، مثلما هو الأمر فى حكايات السندباد، على منطق الرحلة ـ المغامرة، وفى إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجدلية الإنسان ـ التجربة، الإنسان ـ الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذى صاغ عناوين المقاطع التسعة التى تتكون منها القصيدة، وتكوّن التجربة؛ فثمة عناوين تؤشر إلى محطات أساسية: زمانية ـ مكانية فى تجربة هذا السندباد القديم ـ الجديد: المقطع الثانى: «سجين فى قطار»، المقطع الثالث: «مع الضجر»، المقطع الرابع: «بعد الحمى»، المقطع الخامس: «جنة الضجر»، المقطع السادس: «الأقنعة، القرنية، جسر واترلو»، المقطع السابع: «فى عتمة الرحم»، وثمة مقاطع ثلاثة أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التى خطتها التجربة والغربة وتخفيرات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجهاً منسوجاً من آلاف الوجوه ـ للدلالة على الكثرة كما هو حال (ألف ليلة وليلة) ـ وهذه المقاطع الثلاثة هى: المقطع الأول: «وجهان»، المقطع الثامن: «الوجهان»، المقطع التاسع: «الوجه السرمدى».

وعلى الرغم من تركز بعض المقاطع على التجربة فى صيرورتها، ومن تركز بعضها الآخر على الوجه فى تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه فى المقاطع المكرسة للحدث المروى شعريا، مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة فى المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر

الذى يجعلنا نقرأ، بل نحس، حركة الزمان فى المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان فى الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التى تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتى تصل القصيدة، بخفاء لا يبين، بمنطق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال (ألف ليلة وليلة) المغامرين الجوالين، مثلما تصلها، بخفاء أيضاً، بأوديس الإغريقى ومتاهاته ورحلاته فى العالم السفلى، وذلك مع إدراكنا للعناصر التى تصله برديفه العربى: السندباد، أو تلك التى تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساسًا على ورود اسم السندباد فى عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفى التى تتسرب فى جسدها. ونظرا لأن اسم السندباد لم يرد، إطلاقا، فى متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أيه إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسماً، أو رمزاً، أو قناعاً، فإننا نسأل: هل كان بإمكان الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ(ألف ليلة وليلة) لو كان عنوانها: «وجوه خليل حاوى» أو أى عنوان آخر لايفصح، بوضوح، عن توحد الشاعر بالسندباد؟ وكذلك نسأل: هل كان بإمكاننا اعتبار هذه القصيدة قصيدة قناع لو لم يحدد الشاعر، فى عنوانها، هوية الصوت الذى ينطقها ويخوض تجربتها؟

إن الإجابة عن السؤال الأول، بالنفى، تؤكد أهمية البحث عن التأثير غير المباشر، بينما تؤكد الإجابة عن السؤال الثانى، بالإيجاب، أهمية تحليل النص قبل الحكم عليه إن كان قصيدة قناع أم لا؛ مثلما تفصح عن وعى الشعراء بالوظائف التى يؤديها العنوان فى قصيدة القناع، وذلك لأن تحليل القصائد ذات الأبعاد الدرامية لتحديد قصائد القناع من بينها، قد أسفر عن استنتاج مؤداه أن عناوين قصائد القناع جميعها تحمل أسماء الأقنعة، وذلك لأن العنوان يقوم بوظيفة الكشف عن الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتوحد به، ولإطلاق اسمه على القناع الذى يتحرك، فى القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً، بحيث يعوض العنوان غياب المقام فى النص المكتوب، أو غياب الإشارة داخل النص لاسم المتكلم، ويحدد الإحالة التى إليها يذهب ضمير المتكلم: أنا، الذى يهيمن على القصيدة بتجلياته النحوية المختلفة، وبتنويعاته الأسلوبية الممكنة، والذى يطل علينا منذ مطلع القصيدة.

ومثلما هو الحال فى الأعم الأغلب من قصائد القناع، فإن قصيدة وجوه السندباد تبدأ فى بث نفسها إلينا من خلال صوت القناع ـ السندباد، ناطقا بضمير المتكلم المفرد:

«لم تر الغربة فى وجهى
ولى رسم بعينيها
طرى ما تغير
آمن فى مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهى
الذى جارت عليه
دمغة العمر السفيه»[٢٠].

تبدأ القصيدة من لحظة العودة إلى الوطن بعد انقضاء تجربة حياتية بالغة المرارة والتعقيد، ولدتها رحلة السندباد المسافر من أجل السفر، بعيداً عن الوطن. ويكون «المطار» هو المحطة التى يهبط فيها «العائد» إلى الوطن، مثلما كان هو نقطة انطلاق «الراحل» المنسلخ عن الوطن. ويقيم عنوان المقطع: «وجهان» تمايزا بين وجهى السندباد، بل تضاداً بين وجهه قبل التيه، ووجهه فى التيه، وبعد عودته منه. غير أن خطيبة السندباد التى تركها طفلة صغيرة، لم تكن لترى أى تباين بين الوجهين، لأن الزمن، فى رؤيتها وواقع حياتها، زمن ثابت جامد، لا يتحرك ولا يغير؛ إنها ترى إلى نفسها كما كانت «طفلة الأمس وأصغر» [١٩٦]، وترى إلى

السندباد كما كان تماما قبل التيه، إذ عكفت، على امتداد السنوات، «تغزل الرسم» [١٩٦] على وجهه، كأنما هى «بنيلوب» قد هدرت عمرها فى انتظار أوديس، وليس لها من تسلية توقف بها الزمن غير غزل الخيوط ثم فكها من أجل غزلها من جديد.

للسندباد، فى رؤية خطيبته، وجه طرى أسمر، لا أمس له ولا ذكرى، وجه منسوج من بريق البكارة ونقاء الفطرة الأولى، ومن «لون لبنان وطيبـه» [٢١٦]، و«سمرته الأولى المهيبة» [٢١٥]. ولأن السندباد، العائد من دوامة الزمان ولهيبه، يدرك مغزى استدعاء خطيبته هذا الوجه القديم لتضعه قناعاً فوق وجهه الحقيقى الذى عاد به من التيه، كأنما هى لاتريد أن ترى، بل هى، بالفعل، لا ترى إلا ذلك الوجه الذى كان، والذى هو، بالنسبة إلى السندباد، قناع متروك، فإنه يتدخل لوقف تدفق تداعياتها التى ترسم ملامح وجهه القديم، أو تحدثه عن ذلك الصبى الذى «غص بالدمعة/ فى مقهى المطار» [١٩٦]، ويحاول أن يضعها فى دائرة رؤيا مغايرة تمكنها من إدراك الفروقات الشاسعة بين الوجه الذى ترسمه مخيلتها عبر حلم يقظة تستدعى الذاكرة، أو واقع يعيش فى الذاكرة، وبين وجهه الجديد «المنسوج من شتى الوجوه/ وجه من راح يتيه:» [١٩٧].

وإذ يجسد النص حركة مقاطعة السندباد تداعيات الخطيبة بعلامة نصية هى (...) تقطع الجملة التى تنطقها قبل أن تكتمل، وبعلامة نصية أخرى هى (—) تعقبها مباشرة فى بدء الجملة التالية التى سينطقها السندباد، وذلك على نحو يوحى بالحالة النفسية التى استدعت عنف حركة المقاطعة، وبما يمكن أن تنطوى عليه تلك الحالة، أو الحركة، من دلالات، فإن العلامة النصية (:) التى تجئ فى نهاية المتتالية الشعرية التى ينطقها السندباد توحى، باعتبارها علامة من علامات النص تنبغى قراءتها، بأن المقاطع اللاحقة هى عبارة عن تداعيات عن رحلة التيه، تبثها ذاكرة السندباد على سمع خطيبته التى تتحول هنا بالضبط، لتصير رمزا للوطن: لبنان، والوطن العربى بأسره، ولكل الأوطان التى يموت فيها الزمن، فتعيش الذاكرة ولا تعيش حركة الحياة، أو تركن إلى زمن مائل يتكئ على جدار الثبات، كأنما هى بلا هوية، لأنها بلا تجربة تخترق الزمان، وتعطيه إيقاعه، ولونه. بينما يتحول السندباد إلى رمز للمغامر التائه الذى لايحمل فى رحلة التيه أى رصيد يساعده على اجتيازها والإفادة منها، أو إلى رمز للإنسان المعاصر فى انفراط شخصيته وضياعه وتشظى هويته.

يفترق سندباد القصيدة، إذن، عن سندباد (ألف ليلة)، فإذ يعود الثانى من رحلاته بالكنوز، فإن الأول مرشح للعودة بالخسارات، غير أن كلا السندبادين يتواصل، على نحو خفى لا يبين على سطح النص، فى الاستجابة لمنطق المغامرة، وفى البحث عن تجديد الهوية فى صيرورة التجربة، وفى تحويل التجارب إلى حكايات تروى، أو نص يبدع، كى تبث التجارب نفسها فى حياة الناس والتاريخ. وإذ تصير القصيدة ـ التجربة هى الكنز الذى خرج به السندباد ـ قناع الشاعر، من رحلة التيه المضنى، فإن فى ذلك ما يؤكد أن التجارب الخاسرة، التى تقرأ بروح الإبداع والحداثة، كفيلة بأن تكون منارات تضئ ليل الإنسان المتطلع إلى التجاوز الدائم، وترشده فى متاهات رحلته المفتوحة على الشعوب والثقافات.

ولعلنا نلمح فى تحول السندباد إلى راو للتجربة، وليس محض بطل لها، حيث ينزاح الشاعر ليتبدى السندباد، إلى جانب استمرار حضور الخطيبة فى النص سامعاً لما يقول، سامعاً صامتاً، غير أن وجهة نظره موجودة باستمرار، لعلنا نستطيع أن نلمح فى هذا وذاك، أثراً غير مباشر لـ(ألف ليلة وليلة) على النص؛ حيث يقبض على زمام القول فيه شخص واحد يظل مهيمنا عليه منذ البدء حتى المنتهى مع استمرار حضور السامع ـ الخطيبة، وذلك على نحو مشابه تماماً لما يحدث فى

(ألف ليلة وليلة)، سواء فى الحكاية الإطار الكلى، أو فى الحكايات الجزئية المتداخلة التى تنسل متوالدة عن بعضها البعض، حيث سرعان ما يتحول السامع الصامت إلى راوٍ، ويصير الراوى سامعاً صامتا، كى يتواصل القص، متجددا ومتنوعا، إلى ما لا نهاية.

وقد يجوز لنا أن نلمح فى هذا الأثر الفلكلورى ـ العرف الأدبى الشعبى ـ ما يصل القصيدة بتقنيات شعرية بالغة الحداثة، هى تقنيات المونولوج الدرامى التى تنهض على حضور المتكلم والسامع فى النص؛ بحيث نكون، باستمرار، إزاء وجهة نظر واحدة يعبر عنها الكلام، وأخرى يعبر عنها انعكاس الكلام على مرآة الصمت، أو يعبر عنها صمت متكلم، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الانفتاح على النص، على التجربة، والتعاطف مع أبطالها، وتعليق الحكم على الأقوال المسموعة، أو التى يبثها الصمت، والتأمل جيداً فى ما نقرأ، لنولد المنظور الثالث، الرؤية الثالثة.

ومثلما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة) التى تحكمها حكاية إطار، وكذلك حكايات السندباد المحكومة بحكاية إطار، نلاحظ أن هذه التقنية الشعبية تتسرب على نحو خفى إلى القصيدة، ذلك لأن القصيدة تتأطر بحكاية السندباد ـ الخطيبة، أى الإنسان ـ الوطن، ثم تجول فى هذا الإطار، مبتعدة عنه، لتطلعنا على محطات التجربة، ولتعود إليه فى لحظة انغلاق النص، وهكذا نبدأ بعد أن نتعرف الحكاية الإطار فى تعرف محطات التجربة وانعكاساتها على ذلك الوجه الذى شرع يخوضها، فيما هى تمسح ملامحه القديمة، وتعيد صياغة هويته.

يفتتح السندباد المقطع الثانى من القصيدة: سجين فى قطار، مستخدماً ضمير الغائب الذى يظل مهيمنا على المقطع حتى نهايته، وإذ يؤدى أسلوب الالتفات الذى يعتمده النص، هنا، وفى مقاطع أخرى، وظيفة الدلالة على تحول السندباد من «الخاص» إلى «العام»، حيث يتحدث عن نفسه باعتباره الآخر، عن الأنا باعتباره الـ«هو»، مرجعاً إحالة الضمير «هو» وتجلياته النحوية المختلفة إلى «وجه من راح يتيه:» [١٩٧]، أو إلى إلقائه مطلقا، فإن فى ذلك ما يعمق رمزية القناع، ويجعلنا نشعر بوجود القناع ـ الرامز، داخل الرمز، لأنه هو المتكلم الذى ينشئ النص، ويستدعى الرموز، ويخوض التجربة، ويبنيها تجربةً رمزية كلية. ولذا، فهو رمز كلى أيضا، جوهرى ومطلق، إنه هذا التائه المتعين، غير أنه، فى الوقت ذاته، إنسان هذا العصر، مستلب الهوية، الضائع، الذى لا تستطيع أن تقرأ على وجهه غير علامات انحداره وتشظيه.

هكذا يشرع السندباد وجهه للرحيل، يغادر الوطن ويغادر وجهه الأول، ويبدأ وجهه فى اكتساب ملامح جديدة، فيظل متحولا، بتحول التجربة، كأنما هو مرآة لها، أو هو المكان الذى نستطيع أن نرصد فيه المراحل المختلفة لتجليات الوجه الثانى للسندباد:

وجه الراحل: الحجر الحقيبة

ذاك هو وجه السندباد فى أول يوم من أيام التيه، إنه «حجر تحمله الدوامة الحرّى/ سجين فى قطار» [١٩٨] وهو وجه إنسان غض الإهاب، بلا تجربة، ولأنه لم يعبر تجارب السندباد القديم، ولا يدرى «... ما نكهة الشمس/ وما طيب الغبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار» [١٩٩] فإنه يشابه الهيولى القابلة للتشكل والانصهار فى أتون تلك الدوامة الحرى، أو هو ذاك الحجر الذى يركن إلى السكون والثبات، فيتآكل بفعل تراكم الغبار فوقه، وتختفى ملامحه، وهكذا كان حال السندباد ـ الطالب الذاهب إلى الجامعة فى لندن ـ حين مكث فى غرفته الكئيبة أسابيع متواصلة بلا حراك، لقد أكلت «الغبرة» الحقيبة وأشياءها، وبدأت تأكل ملامح وجهه القديم الذى خلفه فى الوطن، ووجهه الذى خرج به إلى التيه.

وجه الهارب: دمغة الجنس، البصقة

يسكن السندباد إحساس عميق بالضآلة، وتثقله الذاكرة، فيندفع، بعد أسابيع من السكون المميت، بحثاً عن مكان يفجر فيه ما بداخله من عنفوان، كي يتطهر من معاناته ومن ضغط المشاعر الباهظة التي تتملكه، فيعثر على فندق ريفي «عرس الجن فيه.. محرقة!» [٢٠٠] يلقي بنفسه في لهب الرقص، ويدور في دوامة الجنس، عله بنارها يتطهر، ولكن هذه التجربة لا تطهره، بل تمحو ملامحه القديمة، وتدمغ وجهه ودمه بعلاماتها:

«دمغة في وجهه
في دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر
موجة واحدة في دمه
في زوغة الشمس
وحمى المعدن المصهور
في البركان، في وهج الثمار
موجة تغزل في الموج فراشات
وتغفو في خوابي الخمر
تغفو في قوارير البهار» [٢٠٢ ـ ٢٠٣].

ولئن أفضت هذه التجربة إلى انبثاق عنفوان السندباد ـ كما يدل على ذلك سيل الألفاظ الملتهبة في المقتبس السابق ـ حين تولد لديه شعور بالقوة، وبالقدرة على التقاط الزمن الهارب، فإن ضآلة تجربته وجهت طاقاته اتجاها سالبا، فأغرق نفسه في لهيب تجربة زائفة لاتجدد، وذلك لأنه منذ أغواه عرس النار و«عاد منه ما له ذاكرة/ تحصى الصور» [٢٠٤]، يكون انسلاخه عن الوطن قد تعمق، وتكون صلته بالزمن قد انقطعت، إذ أوقفه على لحظات المتعة الحارقة: «عمره ثانية عبر الثواني/ يتلقاها وينسى ما عبر» [٢٠٤]. وهكذا أغرق في الضياع وبدا وجهه كوجه غجري بلا هوية، وبدت هويته، وهو يتنقل بين «بنات البار» وقاعات الرقص وحانات الخمر، هوية فارغة من المعنى والدلالة: «وجه من تبصقه الدوامة الحرى/ ... وجه من يتعب من نار/ ليرتاح لنار» [٢٠٤ ـ ٢٠٥].

وجه الواجم: عين مطفأة.. فراغ

يضيع السندباد عنفوانه في تلك الدوامة الحرى، فيفر الزمن من بين أصابعه، وإذ تبصقه تلك الدوامة خارجها، فإنه «يصحو من الحمى» ويحاول قراءة ملامح وجهه: «فراغ، شاشة ترتج/ عين مطفأة/ وسرير المدفأة» [٢٠٦].

وجه الطالب: حجر بين وجوه من حجر:

تقذف دوامة النار بالسندباد خارجها، فينطفئ، تنتابه «رعشة الصحو»، فيذهب إلى الجامعة، منسلخاً عن وطنه، منطفئاً، فتبدأ الجامعة: «جنة الضجر» في خط علاماتها على وجه السندباد ـ الطالب الجامعي الذي يرفض الركون «في زوايا متحف، في مكتبة» [٢٠٦]، كي يقرأ التراث الميت: «وجهه يعرف مصلوباً/ على سفر عتيق/ وعلى صمت الصور/ ووجوه من حجر» [٢٠٧]. هكذا يستعيد السندباد وجهه الحجري للدلالة على هوية مغايرة، ودلالات أخرى، فهو يبدو شبيها بتلك الصور التي تطل وجوه أصحابها الحجرية من الأسفار العتيقة، ميتة بلا دلالة. إن «وجهه من حجر/ بين وجوه من حجر» [٢٠٨].

يفارق السندباد وجهه القديم بفعل التحولات التي مر بها: وجهاً وهوية، ذاتا يصوغها جدل علاقتها مع العالم والزمان، وتتشكل في لهيب التجربة التي تحتضن اختياراتها الخاصة لأي من أشكال الإحالة الموضوعية لنفسها في الواقع. وهكذا يفارق، إلى غير العودة، هويته الفطرية الأولى، فتنشطر أناه على نفسها؛ ثمة وجه ثابت «أصيل!» غير أنه خال من الجوهر، وثمة وجه متحول يمتلئ بإفرازات تجربة خاسرة عقيم. ثمة ثبات زائف، وتحول زائف، ذلك لأن الجوهر الحقيقي للإنسان غائب في كل حال عن أي من الوجهين. وهكذا تبدأ الذات

المثقلة بالخسارات وانسداد الآفاق والسبل فى خلق أحلام يقظتها، يأخذها الحنين إلى الماضى الذى انسلخت عنه، وينهكها الواقع الذى تعيش فتبدأ فى استبدال الأول بالثانى، وهنا يوظف الشاعر قراءاته فى مجالى التحليل النفسى، وعلم نفس الأعماق، كى يجسد حيوية لحظة التحول، بأبعادها المختلفة، وبخاصة تلك التى تنجم عن المواجهة بين أنا فطرى (قديم) وأنا مكتسب (جديد ومتحول) داخل ذات منشطرة على نفسها.

أحلام اليقظة وبرهة التحول

يحن السندباد الضائع المشظى إلى دفء البيت، وإلى كأس مترعة، وإلى حوار أليف يشارك فيه، فيتحدث عن كل شئ ولا يقول شيئاً، ولكنه يعود ليرفض كل هذه الأمانى، لأنها مستحيلة، غير أنه يغلف إدراكه لاستحالتها ـ وهو إدراك غامض فى هذه الحالة ـ باختراع سبب لرفضه لها، يتمثل فى اعتبار أن الحوار الذى يدور بين أناس يجمعهم دفء البيت وصحبة الكأس، حوار ينطوى على «ابتذال». وسرعان ما تولد أحلام يقظته المنسابة مع انسياب خطواته فى شوارع لندن امرأة «حلوة كانت، وكانت طيعة!» [٢١١] دفعته الشهوة إليها لأن يفتح ذراعيه لاحتضانها، فإذا هى وهم يفر.

ولم يعد أمام السندباد وأحلام يقظته، وقد خسر صلته بالعالم الخارجى وانفصل عنه، ولم تفلح أحلام اليقظة فى إعادة مد جسور هذه الصلة، إلا أن يعبر، بأحلام يقظته، إلى داخل ذاته، وتساعد «عتمة الشارع» [٢١١] وذاك الضوء الداخلى «الذى يجلو فراغ الأقنعة» [٢١١] على تحول الذات للنظر داخل ذاتها، والسفر فى مدائنها العميقة، لاستحضار أناها القديم ومحاورته:

«وقناع مسه حدق فيه
لو دعاه؟ آه لن يمضى معه
«أنت ! هل أنت بلى
لا، لست، لا، عفواً،
ضباب موحل يعمى مصابيح الطريق
إن فى وجهك بعض الشبه
من وجه صديق».
ـ فلأكن ذاك الصديق» [٢١٢].

يرى السندباد ذاته فى مرآة قناعه، ولكن وعيه الداخلى الذى اختزن معطيات تجاربه وتشظيات هويته يشككه فى إمكان أن يكون مرآة لذاته، أو عنوانا على هويته، فيجعله يراه صديقاً قديما نسيه وتحولت ملامحه فى ذاكرته ـ المفقودة ـ إلى أطياف باهتة، إذ لم يعد لذلك الصديق أى وجود حقيقى فى الذاكرة، لأنه لم يوجد، أبداً، فى الزمان، ولا فى المكان، ولذا فـ«هو يمشى وحده فى لا مكان» [٢١٢]. إن الثبات الذى مكنه من الاحتفاظ بملامح وجهه القديم، هو ذاته الذى يلغى وجوده فى الزمان والمكان، فالثبات رديف اللاوجود ـ الموت، بينما التحول هو اسم الحياة: «وجهه أعتق من وجهى ولكن/ ليس فيه أثر الحمى/ وتحفير الزمان» [٢١٢ ـ ٢١٣].

وحين يكتشف السندباد الفرق بين وجهه والقناع الذى يعكس ملامح وجهه القديم، المتروك، فإنه يكتشف المسافة الواسعة التى تفصل بين الوجه والقناع، غير أن الإحساس بوجود الملامح الخفية التى تصل بينهما، يجعله يرى العلاقة بينهما علاقة توأمة، وإذ تتم التوأمة يتحول «القناع» إلى «قرين»، حيث لا تطابق ـ كما هو الحال بين هوية الذات وهوية القناع ـ بل تشابه ظاهرى ينطوى على تباينات باطنية عميقة.

ويبدو أن ذات السندباد القديمة (القرين) يتحرق للتخلص من السندباد الجديد، ومن التحولات التى أنتجتها تجاربه الخاسرة، فأنتجت القناع، ولذا فإنها تقوده إلى «جسر واترلو» وتدعوه إلى «الانتحار»[٢١]؛ حيث به

فقط يستطيع السندباد أن يغتسل من هويته المتشظية، وأن يطهر وجهه من العلامات والدمغات التى حفّرها عليه الزمان:

«متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة، نيسان،
أراجيح تغنى وسرير
مخملى اللين شفاف حرير
وبنات الماء مازلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن قوارير من البلسم
أعشاب، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة
لون لبنان وطيبه» [٢١٥ ـ ٢١٦].

ولكن السندباد لا يلقى بنفسه فى النهر، بل يدخل برهة بياض، غيبوبة «مطلقة»، فيتلمس وجه قرينه فلا يجده، لقد غاب، وبغيابه ـ بعد لحظة المواجهة ـ يعود الكون إلى سديمه الأول:

«الضباب الرطب فى كفى
وفى حلقى وأعصابى ضباب
ربما عادت إلى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب» [٢١٧ ـ ٢١٨].

هكذا هى أحلام اليقظة، كفيلة دائماً باستحضار واقع ـ وهم مغاير للذى يرفضه الإنسان، فالضارب فى الصحراء عطشا تلهبه سياط الشمس يستدعى عالما شاسعا يمتلئ بالماء، فيحيل الصحراء بحرا، والجدب خصبا، ويجعل سيوف الشمس اللاهبة خيوط ندى تتقاطر على جبينه وتمسح بنثارها وجهه الملتهب، فيما حلم اليقظة يقدم هذا الوهم باعتباره واقعاً، نعم: لقد تجسد القناع ـ القرين فى حلم السندباد بشرا سويا، وكذا تجسدت المرأة، وهكذا أيضاً يستبدل الضباب الرطب بالضباب الوسخ المداجى المهيمن على الواقع بثقله الباهظ حيث «يمتطى أفعوانا، أخطبوطا/ وأحاجى، ...» [٢١٩].

إن السندباد لايفر من واقع الحضارة الغربية فى مستدعياتها ونتائجها المنعكسة سلبا على الذات الإنسانية، باستدعائه واقع «الحضارة الشرقية» أو واقع الحياة فى وطنه الذى انسلخ عنه، ذلك لأنه، فى أعماقه، يرفض كلا الواقعين اللذين عاين فيهما موت الإنسان، على نحو ما نصغى للبحار فى قصيدة «البحار والدرويش»:

«بعضها طيف محمى
بعضها طيف موات
آه كم أحرقت فى الطيف المحمى
آه كم مت مع الطين الموات» [١٨ ـ ١٩].

ولأنه يرفض كلا الواقعين، ولا يرى فى الكون كله واقعا آخر، فإن أحلام يقظته تصور له انحلال الكون، وعودته للسديم الأول، للحظة ما قبل خلق العالم. وعلى ذلك، فإن عملية استبدال الضباب الرطب الطهور ـ الجوهر بـ«ضباب وسخ، مهترئ الوجه مداجى» [٢١٨] لاتتوقف عند الدلالة على رغبة السندباد، بما هو رمز للإنسان المعاصر فى تشظى هويته وضياعه، للتخلص من واقع الحضارة الغربية فحسب، بل أيضاً من واقع الحضارة الشرقية، كما أنها بتجاوز الدلالة على رغبة التخلص، أو الهدم، إلى الدلالة على توق الإنسان المعاصر إلى إعادة صياغة نفسه، فيما هو يعيد صياغة العالم، وذلك لأن صورة الضباب ـ الجوهر تنطوى على احتضان عنصرى النار والماء، الهادمين البانيين، فى موجة واحدة، ولادة، قادرة على تجديد الإنسان، وإعادة بناء الحياة.

ولقد اجترحت أحلام يقظة السندباد واقع انحلال العالم وعودته إلى ما قبل مبتدأه، موازياً شعرياً لفكرة هدم العالم وإعادة بنائه، فإنها تجترح إمكان العودة إلى الرحم رديفا شعريا لفكرة إعادة صياغة الإنسان، وإذ تتوازى

عودة السندباد إلى الرحم مع عودته إلى الوطن، فإن هذا لايوحى بأنه عائد إلى الوطن، وواقعه الحضارى الميت، كى ينخرط فيه قابلا مستسلماً، بل إنه، فى ضوء دلالة المقطع والمغزى الكلى للقصيدة، يعود إلى الرحم كى يدخل فى ذاته، وفى أعماق حضارته، ليعيد صياغة نفسه فيما هو يعيد بناء واقعه، ويجدده، مفيداً من تجربته المرة فى متاهات الحضارة الغربية، ومحاولا الانفتاح على ما هو قابل للحياة فى كلا الحضارتين:

«رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن فى عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى، ونصحو، ونغنى
نتخفى
ونخفّى العمر فى درب السنين» [٢١٩].

يتحول السندباد، فى هذا المقطع، إلى ضمير المتكلم الجمع، بحيث تتبدى عملية الدخول «فى عتمة الرحم» عملية جماعية، كونية، مما يعمق من شمولية الصورة وشمولية الرمز، فى آن. فالسندباد يتكلم باسم التائهين، وهو يتكلم من واقع التجربة، لا من واقع التصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول - من بين أمور أخرى يقولها - إن الارتماء فى حمى طين الحضارة الغربية، هو الوجه الآخر للارتماء فى ميراث طين الحضارة الشرقية، وإن التفاعل المفتوح بين الحضارات والثقافات، فى ضوء رؤية حداثية كيانية، هو وحده الطريق المفضى لتجديد الحياة، وتحقيق إنسانية الإنسان.

يعود السندباد إلى الوطن - القبو، ليبحر فى أعماق ثقافته وذاته، آخذا فى إعداد وطنه ونفسه لميلاد جديد. وإذ تعطى عتمة القبو للنفس طمأنينة، وتمسح آثار الحمى عن الوجه، فإنه، وقد واجه ذاته، بعد أن واجه العالم، وواجه العالم وهو يواجه ذاته، وواجه ثقافته فى ضوء رؤيته لصيرورة العالم، يخرج إلى واقع الحياة فى وطنه وقد امتلك الرؤيا. وهنا تعود القصيدة إلى مبتدئها، حيث يتصل المقطع الثامن: «الوجهان» بالمقطع الأول: «وجهان»، فيما تفصح «الـ» التعريف عن أن الوجهين المتناقضين قد وضحا عبر التجربة - القصيدة التى كشفت عن وجه فطرى بلا هوية، وعن وجه مسكون بهوية متشظية زائفة، بلا جوهر.

يدرك السندباد العائد إلى الانفتاح على الحياة أن الزمن يخط آثار خطواته على الإنسان والأشياء، فيحيى ويميت، فى دورة أبدية لا تكف، أبداً، عن الدوران، ويقوده هذا الإدراك العميق إلى العثور على الوجه الحقيقى للحياة والإنسان، ولا يكون هذا «الوجه السرمدى» غير ذاك الوجه المتحول دوما الذى يعطيه جدلية الإنسان - الزمان جوهر هويته وماهيته.

يحمل السندباد رؤياه ويعود إلى الإنسانة الطيبة التى انتظرته طويلا - الوطن، فينظر إليها وقد اختلطت عليها حدود الزمان، ينظر إليها وقد عاشت الوهم فى ذاكرتها وهى تعيش فى الذاكرة - التراث، الماضى، وفى عتم رؤية سكونية جامدة لدور الإنسان، ولطبيعة تحولاته فى صيرورة الزمن والحياة، رؤية تورث الاعتقاد بأن تمزيق وهم الحب سيفضى إلى تمزيق حياتها كلها. وهكذا يظل السندباد مراوحا بين الإشفاق على هذه الإنسانة التى تسكن الذاكرة ولا تعيش الحياة، وبين الثورة عليها، غير أنه، فى موقفه الأخير، لا يشفق ولا يثور، بل يختار أن يطلعها على رؤيته التى مؤداها أن الحياة والحب والهوية الإنسانية، وكل شئ فى هذه الحياة الإنسانية، لايبنى على الوهم والذكرى، بل على إدراك الواقع بكل امتداداته وأبعاده، ذلك لأن الوجه السرمدى للحياة والإنسان هو الوجه المتغير، أبداً، المتحول باستمرار:

«عشت فى حنوة بيت، ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمّر،

إن خلف الباب،
فى صمت الزوايا
يحفر الموج، وتدوى الهمهمة
إن فى وجهك آثاراً
من الموج، وما محّى، وحفّر
وأنا عدت من التيار وجها
ضاع فى الحمى،
وفى الموج تكسر» [٢٢١ ـ ٢٢٢].

ولذا، فإن على الإنسان أن يتخلص دائماً من الماضى الذى يتساقط، والذى يرسل الحياة فى الحاضر إلى الموت:

«بعضنا مات ادفنيه، ولماذا
نعجن الوهم ونطلى الجمجمة؟» [٢٢٣].

إن السلفية والتشبث الأعمى بالتراث والماضى، وإيقاف الزمن، هى أسماء أخرى للموت، فيما الحياة حركة وصيرورة، فى قلب صيرورتها يوجد جوهرها، وفى ثباتها ينعدم الوجود، أو يوجد جوهر الموت، والسندباد لايريد الموت لنفسه ولا لوطنه، بل يريد لهما أن ينبعثا من جديد، وأن يعود هو وخطيبته إلى الحياة الخصبة الخضراء. إنه يستحضر أساطير الخصب فيصل نفسه بتموز وأوزوريس، وبكل الأسماء التى تحمل خصائص إله جوهرى واحد، ويتوجه إلى الخطيبة ـ الوطن معلنا نبوءة الانبعاث:

«اسندى الأنقاض بالأنقاض
شديها على صدرى اطمئنى،
سوف تخضر،
غداً تخضر فى أعضاء طفل
عمره منك ومنى» [٢٢٣].

السندباد فى رحلته الثامنة

يشير تكرار خليل حاوى استدعاء السندباد للتقنع به فى مطولة ثانية هى «السندباد فى رحلته الثامنة» إلى إلحاح الدلالات التى تنطوى عليها هذه الشخصية ـ النمط الأصلى ـ على فكره الشعرى، وعلى مشاعره، بحيث يتبدى السندباد قناعا أصيلا لخليل حاوى، يتوحد به، ويصوغ، عبر جدل علاقته معه، وجوهاً متعددة لذاته الأكثر اكتمالاً، ولهويته العميقة التى يتطلع إليها.

وتكاد المفارقات والوظائف التى أوضحناها عند تحليل عنوان القصيدة السابقة: «وجوه السندباد» أن تكون هى ذاتها المفارقات التى يولدها عنوان: «السندباد فى رحلته الثامنة» والوظائف التى تؤديها، غير أن فى هذا العنوان ما يوحى بأن القصيدة ـ الرحلة التجربة، هى استمرار لرحلات السندباد وتجاربه السابقة؛ فإن أنجز السندباد القديم ـ سندباد (ألف ليلة) ـ سبع رحلات، فإن السندباد الجديد (السندباد القديم × خليل حاوى) يوغل فى رحله ثامنة، كأنما الشاعر يريد أن يوسع المجال الذى تحتله حكايات السندباد فى الكون الأدبى لـ(ألف ليلة وليلة)، وفى الكون الأدبى بأسره، فاتحاً ثقافة السندباد على إمكان الاستمرار والتوسع، بحرية وثراء، حتى تسود فى واقعنا الذى هو فى أمس الحاجة إليها، وواصلاً الجديد بالقديم، بانياً الجديد على القديم ومتجاوزاً إياه، ومحققاً للقناع ـ الرمز: السندباد، باعتباره نمطاً أصليا، خصائص القدم، والاستمرار فى الزمان، والشمولية الإنسانية من حيث كونه قابلا للانتقال من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، والانفتاح الدلالى الذى يؤهله لامتصاص مدلولات جديدة ومتغايرة ـ لا نعتقد أنه من الملائم الوصول بها إلى حد التناقض، كما هو الحال بالنسبة للرموز الفنية التى ليست من طبيعة الأنماط الأصلية ـ وهى الخصائص التى تمكنه ـ مجتمعة ومتضافرة ـ من أن يكون رمزاً شاملاً قابلاً للتوصيل من حيث كونه متجاوباً مع الاستخدامات الاجتماعية والنماذج العليا.

وإذ يشير العنوان بدلالتى التواصل والاختراق، والتشابه والمغايرة، بين سندباد القصيدة وسندباد (ألف

ليلة)، فإن المصاحب النصى الذى يعقب العنوان مباشرة، على هيئة تقديم نثرى، يجئ ليؤكد كلا الأمرين؛ فرحلة السندباد الثامنة لا تسير فى اتجاه رحلاته السبع السابقة، بينمـا الراحل هو ذاته السندباد القـديم الذى هيـأت له القصيدة رحما لميلاد جديد فى عصرنا الذى يبعد عن عصره ما يزيد عن ألف عام وعام.

يقول التقديم:

«كـان فى نيتـه ألا ينزعج عن مجلسـه فى بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكـداس من الأمتعـة العتيـقـة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً فى البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السالفة»[٢٢].

يذهب السندباد إلى الإبحار داخل دنيا الذات، كى يتخلص من المفاهيم الرثة والتصورات البالية، وكى يعاين، يقينا، إشراقة الانبعاث والتجدد التى كانت نبوءة ـ تطلعاً وحلماً ـ هجس بها ختام «وجوه السندباد». إنه لا يسافر من أجل السفر ـ كما كان حاله فى القصيدة السابقة ـ بل من أجل أن «يحـمل إلينا كنزاً لا مـثـيل له بين الكنوز» وذاك هو إشراقة الانبعاث اليقينى؛ وهكذا نجد أن صلة السندباد بآلهة الخصب التى تأسست فى نهـاية تجربة القصيدة السابقة، تأخذ فى الحضور، فى هذه القصـيـدة، منذ بداية تجربتـهـا، بل منذ التقـديم الذى يؤسس هذه العلاقة، ويكشف عن دلالتها من حيث هى علامة موازية لحالة الإنسان إذ يجدد ذاته، فيما هو يجدد ثقافته وحياته، وذلك عبر الرصيد الدائم فى «مدائن الأعـماق» لإزاحة الجثث المتضخمة المتراكمة فوق ينابيعها الثرة التى تحول دون جريان مائها فى الذات والثقافة والحياة.

والسندباد إذ يرحل هذه المرة مبحراً فى دنيا ذاته، لا ينسلخ عن وطنه وثقافته، ولايخرج إلى المتاه خاليا من زاد الرحيل، بل إنه يحـمل «داره» المطهـرة معـه، ويبـحـر مسكوناً بها:

«دارى التى أبحرتِ غرّبتِ معى،
وكنتِ خير دار
فى دوخة البحار
وغربة الديار» [٢٢٧].

وبدافع غريزى فطرى غامض، يشير، فى جانب من دلالاته، إلى أن الحركة والتحول هما فطرة إنسانية، وبيقين لا يعتوره ظل من شك، بإمكان العثور على الرؤيا ـ اليقين، يبدأ السندباد رحلته الثامنة:

«أمضى على ضوء خفى
لا أعى يقينه
فتزهر السكينه
وأرتمى والليل فى قطار» [٢٢٨].
...
ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه
وكيف أنساق ولا أدرى أننى
أنساق خلف العرى والخسارة» [٢٣٠].

إن السندباد لا ينقل خطواته، فى رحلتـه داخل ذاته، دون وعى، كـما أنه لا يتركـها تلهث خلف وهم مغلف بزىّ الرؤيا، إنه يدرك واقعه الذى خرج منه راحلاً فيـه، ويدرك خـصـائص هويتـه التى يتطلع إلى إثرائها وتجديدها عبر الرحيل الدائم فى أغوارها البعيدة.. فما

خصائص هذا الواقع الذى يتطلع السندباد إلى تغييره؟ وكيف تجرى عملية تحويله، شعريا، فى القصيدة؟

تحضر صورة الرواق ــ القبو، للدلالة على حالة وطن مغلق على نفسه، وثقافة تعيش ظلام الأقبية، وإنسان مكبل بالتقاليد الرثة، وواقع رث منخور الوجه والهوية، يأكله الموت، وتفحّم الغازات والسموم جثته. وإذ يطلعنا السندباد ــ كأنما هو يرسم بالكلمات ــ على الصور والرسوم التى «ترصع» جدران الرواق، فإنه يترك لنا قراءة دلالاتها.

الجدار الأول:

نستخلص من الصور التى ترصع الجدار الأول للقبو بالوصايا العشر دلالات لا تعكس غير الرعب والموات اللذين يبثهما التراث الدينى الميت، الذى هو قبو ــ قبر لمن يسكنه.

الجدار الثانى:

نستخلص من الصورة التى يتبدى عليها الكاهن ــ حامى حمى الدين والتراث ــ أنه هو، وأمثاله، أول من يتنكر للوصايا الدينية والقيم التراثية، إنه ينشر العقم فى الحياة، وهو كاهن إله الخصب، وعلى ذلك فإن الوسطاء الدينيين ــ الكهنة وأشباههم ــ غالبا ما يعملون على إبعاد الإنسان عن إلهه، بل إنهم يسدون الطريق بين الإنسان والله، ويجعلون العلاقة بينهما علاقة مستحيلة.

الجدار الثالث:

ثمة صورة الزاهدة الزائف (المعرى!) أو (المتشبه به) الذى يبث فى وعى الناس رؤية سالبة للمرأة؛ فهى، فى رؤيته، دنس وشهوة، ولذا فإنه يطلب عزلها حارماً المجتمع من طاقاتها الخلاقة، فيما هو يشتهيها، ويتطاول، فى دهليزه السحيق، لإشباع شهوته باحتضان «الثمر المر، في قبح المقصد وبشاعة الوسيلة»[٢٣].

وإذا ما كان للشاعر أن يفعل ما يشاء بما يساعده على الارتقاء بالإبداع الشعرى، وعلى التعبير العميق عن مشاعره وأفكاره، كأن يملأ رموزه بدلالات متغايرة، بما فى ذلك مناقضة الدلالات السائدة؛ فإننا، فى هذا الضوء وحده، نستطيع أن نستوعب المفاجأة، غير السارة، التى يفاجئنا بها الشاعر إذ يختار المعرى ليرمز به للزاهد الزائف، منزاحاً بذلك إلى أبعد مدى عن الحقيقة التاريخية للمعرى، من حيث هو شاعر متفلسف عميق الرؤية والرؤيا، ومفكر إنسانى أثرى بعطاءاته فكرنا العربى والفكر الإنسانى عموما. قد يكون فى هذا الانزياح دلالات لم نستطع أن نعثر عليها، وقد لا يكون، غير أننا، فى كل حال، نستوعب المفاجأة دون أن نقر بأنها موائمة فنيا، ذلك لأن الدلالتين المتضادتين سوف تظلان تعملان فى مخيلتنا، فإن ترتسم صورة المعرى، الزاهد الزائف، التى يقدمها النص، فإن صورته التاريخية الأخرى، تظل تخايلنا، مما يفقد الرمز قدرته على التوصيل، وعلى توليد حزم الدلالات، وعلى الرغم من أنه كان يمكن تخطى هذا التضاد من خلال إجراءات فنية معينة، لا مجال لمناقشتها هنا، فإننا نعتقد أن انزياح التضاد لا يصلح على جميع الرموز، ولا يصح إجراؤه مع الأنماط الأصلية والرموز التاريخية التى شارفت درجة النمط الأصلى على وجه التحديد.

ومهما يكن من أمر، فإننا نحمل الصورة على دلالتها المحتملة التى قرأناها، ونذهب إلى تعرف خصائص الواقع الذى تبث فيه هذه الرسوم غازاتها وسمومها.

تنحل الصور والرسوم سموما تتسرب فى نسيج الواقع وخلاياه؛ فتفسد الحياة، وترسلها إلى موات، وفيما هى تتسلسل إلى الناس، تتسلسل إلى السندباد وتتسرب فى دمه منذ الطفولة:

«بلوت ذاك الرواق
طفلا جرت فى دمه الغازات والسموم
وانطبعت فى صدره الرسوم» [٢٣٨].

يشكل الواقع هوية السندباد، الطفل والشـاب، وعلى صورته يرسم له ملامح وجهـه، بلا اختيار منه، يحدد له إيقاع خطوه وسلوكه، فيدفعه إلى احتراف «التمويه والطهارة» فيما هو غارق فى غياهب شهوات مرة، ولكن السندباد، إذ كبر وفهم، وتولدت فى أعماقه رؤيا ذلك اليقين الذى يحسه عنده ولا يعيه، يأخذ فى قراءة الواقع على وهج رؤيا منيرة، فيراه واقعا يتلبس وجه السلام المطمئن فيما هو ثابت مميت، يقدم نفسه فى حلاوة جرعة من «عسل الخليفة» فيما هو السم الزعاف. وهكذا يقرر الانسلاخ عن ذلك الرواق المعقم، وعن الرفاق القدامى، ويأخذ نفسه بالتطهر، ويطهر «داره»، كى يبدأ رحلته المغيِّرة التى يتحول معها إلى نبىّ مجدد ينتظر الوحى والبشارة ورؤيا اليقين:

«سلخت ذاك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق
طهرت دارى من صدى أشباحهم
فى الليل والنهار
من غل نفسى، خنجرى،
لينى، ولين الحية الرشيقة
عشت على انتظار
لعله إن مر أغويه،
فما مرّ
وما أرسل صوبى رعده، بروقه» [٢٣٩ ـ ٢٤٠].

الوحى لم يجئ، ولم تصل البشـارة، وعلى السندباد، إذن، أن يواصل تطهير ذاته وداره، إنه يفعل، ويحلم، ولا يكف فى كلا الحالين عن الحلم والفعل، يتمنى لداره وذاته «صحو الصبح والأمطار» [٢٤١]. غير أن الدار تعتكر، ورغم كل ما فعل من أجل تطهيرها، فإنها تعود للإيغال فى عتمها، وفى رطوبة دهاليزها النتنة، كأنما داره ـ وطنه، قد صارت مسكبا لكل أوساخ الكون، تصب فيها جميع «أقفية الأوساخ فى المدينة»، ويقف الزمن فوقها صلدا جامدا بلا حراك «صحراء كلس مالح بوار» [٢٤١].

هكذا يصل الفساد والتعفن إلى ذروته، فيستبدل السندباد رؤيا الطوفان برؤيا الانبعاث، ليعبر عن ذروة الرفض:

«وذات ليل أرغت العتمة
واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمى
على بحار العتمة السحيقة
حفُّ الرياح يحفيه
وموج أسود يعلكه
يرميه للرياح» [٢٤٣].

ومع انبثاق رؤيا الطوفان ـ الهدم، تنبثق رؤيا إعادة البناء، رؤيا الانبعاث الجديد، كنبوءة تستحضر داخل الجسد (الذات ـ الوطن) عناصر التجديد والخلق:

«أغلقت الغيبوبة البيضاء عينى
تركت الجسد المطحون
والمعجون بالجراح
للموج والرياح» [٢٤٣].

وتتصاعد الرؤيا واصلة ذروتها حين يتصل السندباد «فى شاطئ من جزر الصقيع» [٢٤٤] بجوهر الخلق قبل أن يخلق، وبسديم الكون قبل أن يكون؛ فترتسم فى أعماقه، وفى دائرة رؤياه، صورة لتحولات وطنه تستبدل المروج التى تفيض «بالثلج والزهر والثمار» بصحراء الكلس المالح، وتستبدل النهوض بالسقوط، البناء العالى بالأنقاض المتراكمة. وما أن تحيا روح التجديد فى الإنسان، وتتسرب منه إلى مكونات البناء، حتى «تختلج الأخشاب/ تلتئم وتحيا جنة خضراء فى الربيع» [٢٤٤].

والسندباد إذ يحوز النبوة، عبر رؤياه، فإنه يدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفراته الموغلة، بدينامية حرة، داخل ذاته، وتراثه، وفى أعماق وطنه وثقافته، وتجواله المفتوح فى آفاق الحضارات والثقافات الإنسانية، كانت هى المطهر الذى اجتازه، والنار المطهرة التى جددته، فولدت فى أعماقه النبى الكاهن، وأوصلته بروى الأنبياء. إن الفطرة الإنسانية التى دفعته إلى الانفتاح على الحياة، لا على الموت، ومجاهداته التى صفت عروقه «من دم محتقن بالغاز والسموم» [٢٤٥]، ومسحت عن لوح صدره «الدمغات والرسوم»، هى التى صعدته إلى مرتبة الأنبياء، ذلك لأن «ملاك الرب» لم يشق صدره كى يودع فيه سر النبوة، بل إن فطرته الإنسانية الصافية، الكامنة فيه، هى التى استيقظت بالفعل الخلاق المغير.

ويتواصل صعود السندباد معراج الرؤيا، فيرتقى - فى تصاعد رؤياه - ليصير إلهاً للخصب، يلتصق بالأرض - الوطن، فى اخضرارها الزاهى، فتتكرر رؤيا الانبعاث:

«لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شداً عروقى لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعا
تحته يختمر الربيع،
أعشب قلبى،
نبض الزنبق فيه،
والشراع الغض والجناح» [٢٤٦ - ٢٤٧].

وعلى الرغم من أن تكرار رؤيا الانبعاث، بصور شعرية متعددة، يشى بإلحاحيتها، وبقرب موعد تحققها فى واقع النص - الحياة، فإنها تظل محض رؤيا، ذلك لأن الحقيقة الجوهرية «الحلوة البريئة» هى وحدها القادرة على تحويل الرؤيا إلى واقع، ولأن «الحلوة البريئة» نقيض «امرأة الأقبية الوطيئة» التى تسرى فى الواقع المرفوض، لم تظهر بعد، لأنها لم تزل قابعة هناك فى رؤيا الإنسان - النبى الإله، فإن هذا الإنسان الجوهرى: السندباد، يواصل تطهير ذاته وداره، معدا، بالجهد والعمل، لقدومها الأكيد، ومنتظرا لحظة تحول الرؤيا إلى واقع:

«وحدى على انتظار
أفرغت دارى مرة ثانية
أحيا على حجر طرى طيب وجوع
كأن أعضائى طيور
عبرت بحار
وحدى على انتظار» [٢٤٨ - ٢٤٩].

ولكن الحلوة البريئة لا تحضر فى الواقع الفعلى، بل تدخل دائرة رؤيا السندباد، من جديد، كى تتجلى فى واقع الرؤيا كأنما هى واقع يتحقق، ولأن السندباد الشاعر الرائى هو وحده الذى انتظرها، فإنه وحده الذى يراها أو ربما يراها آخرون، ولكنهم، مثله، شعراء - أنبياء، بشر يتطلعون إلى استعادة جوهرهم الإنسانى، وإلى إخصاب الحياة، وبناء جنة الإنسان فوق الأرض: إنها تخطر فى ساحة المدينة (الكون - الوطن - الذات الإنسانية)، فتبعث فى أرجائها فيض النور والخصب، وتبث عطاياها التى لا تنفد فتحيل موضع كل خطوة تخطوها فى «صحراء الكلس» إلى مرج أخضر:

«فى ساحة المدينة
كانت خطاها
زورقا يجئ بالهزيج
من مرح الأمواج فى الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور، تسقيه الظلال
الخضر والسكينة،
لم يرها غيرى ترى
فى ساحة المدينة؟» [٢٤٩ - ٢٥٠].

وإذا كان السندباد قد اتصل، عبر الرؤيا، بالحقيقة الجوهرية، أو بالأداة الجوهرية للتغيير، التى هى أداة وغاية فى آن معاً؛ ذلك لأن فى حضورها، باعتبارها أداة،

حضور العالم الذى تصوغه، فإنه ـ أى السندباد ـ يتحول من دائرة الرؤيا والانفعال، إلى دائرة العمل والفعل، إنه يدعو داره التى «تعانى آخر انتظار» [٢٥١] أن تتخلص من غبارها، وأن تغتسل من همها، تأهبا للاحتفال بقدوم «الحلوة البريئة» التى تنطوى حتى هذه اللحظة من القصيدة ـ التجربة الرؤيا، على دلالة التحول الدائم عبر الثورة التنويرية المتواصلة، التى تحول الإنسان والحياة بالجهد الفكرى والعمل الاجتماعى المنظم الذى يستجيب لحاجات التجديد، دون إراقة دم أو إثارة دخان، وذلك لأن صوتها ينطوى على «دعوة للحب» [٢٤٧]، ولأن خطاها على البلور لا تكسره بل «تسقيه الظلال/ الخضر والسكينة» [٢٤٩ ـ ٢٥٠]، ولأنها بيضاء طاهرة، صافية الجوهر «نبتت من زنبق البحار» [٢٥٢]، ولأنها تعطى ولا تأخذ، إذ هى مكتفية بذاتها، كافية لغيرها.

غير أن هذه الرؤيا تعود لتبدد فى الواقع، إذ تقع «الزوبعة السوداء» [٢٥٦] وينفجر «ليل الجن» [٢٥٦]، ويضطر السندباد إلى الرحيل مع القافلة المغرّبة فى أرخبيل «الجزر الحيتان»؛ حيث يصطرع البشر، ويتشظى العالم، وتتمزق هوية الإنسان. ولكنه ـ أى السندباد ـ لم يتحول رغم ذلك عن رؤياه ـ اليقين، ذلك لأنه، حتى فى «الجزر الحيتان»، لا يزال يخصب الحياة، ويؤدى طقوس الانبعاث الجديد، وهو لم يعد وحده، بل إن القافلة التى غربت، أى كل الذين آمنوا برؤيا الانبعاث، فقذفتهم قوى الموت المهيمنة على الوطن بعيداً عن الوطن، تشاركه فعل ذلك:

«مال إلينا الزنبق العريان
أدفأناه باللمس وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير
من أعشاشها المخرّبة
...
حيث نزلنا ارتفعت
دار لنا ودار
خف إلينا ألف جار متعب وجار» [٢٥٦ ـ ٢٥٧].

لا يقود هذا التحول الفاجع ـ أيا كانت إيحاءاته ودلالاته الواقعية ـ إلى تحول السندباد عن إيمانه بـ«الثورة البيضاء»؛ ولذا فإنه يواصل الرحيل خلف الكشف الذى تشف عنه العبارة، واليقين الذى يحمل إشراقة الخلاص وتحقق الرؤيا:

«ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه» [٢٥٨].

لكن الواقع العنيد الضارب فى متاهات موته لايستجيب لقوى التحول الفاعلة فيه، فيطول الرحيل ويستعر لهيب الانتظار، يطال الكبر ذات السندباد، ويخط العمر علاماته على وجهه، و«الحلوة البريئة» لا تجئ، فيضرب الواقع فى سواده وموته، وتدخل الرؤيا مرحلة نكوص تنحدر معها إلى درك الواقع:

«مدى عتمتى
مدى ليالى السهاد
دقات قلبى مثل دلف أسود
تخفّر الصمت
تزيد السواد» [٢٥٩].

وبعد معاناة طويلة، تجئ الرؤيا، فياضة بوهج ساطع، فتعجز العبارة عن اقتناصها، وربما ذلك لأن اتساع الرؤيا يضيق العبارة ـ كما يقول النفرى ـ أو ربما لأن السندباد ـ الشاعر الرائى الذى أنهكه الرحيل والانتظار وانسراب الزمن، لم يعد يقوى على اقتناص الرؤيا، والتقاط البشارة، أو لأن الألفاظ التى كانت تجرى فى فمه «شلال قطعان من الذئاب» [٢٦١] تعجز عن التقاط رؤيا انسربت فى الدم، وفى وشائج الروح، وبدت يقينا، لا مراء فيه، يحسه الرائى ولا يعيه. ولكن الرؤيا إذ

«تفور» فى دم الرائى، وتسكنه كالفطرة التى تسكن الطير إذ تشتم «ما فى نية الغابات والرياح» [٢٦١]، وتحس ما فى رحم الفصل» [٢٦٢]، و«تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٦٢]، قادرة على تخضير شفة الشاعر - السندباد كى يصيرها قصيدة:

«سوف تأتى ساعة
أقول ما أقول».

وإذا ما كانت الرؤيا تخضر شفة الشاعر، فإن تحولها إلى واقع هو الذى يسعفه بالعبارة:

«ما كان لى أن أحتفى
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح فى النيل وفى الأردن والفرات
من دمعة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس
ظل طيب، بحيرة بريئة
أما التماسيح مضوا عن أرضنا
وفار منهم بحرنا وغار» [٢٦٧].

والشاعر، السندباد الرائى، نبى التحول وإله الخصب، الذى ظل راحلا خلف «حلوته البريئة» ورؤيا الثورة البيضاء، يفاجأ حين تتحقق هذه الرؤيا فى الواقع، بأنها مشبعة بالنار والدخان، ولكنه يظل موقنا أن للانبعاث ثمنا لابد من دفعه، فالخصب القادم يحتاج الهدم مثلما هو فى حاجة إلى البناء.. إنه ماء ونار، نار وماء، فى جدلهما الداخلى، وفى علاقاتهما الهادمة البانية:

«ربى لماذا شاع فى الرؤيا
دخان أحمر ونار؟».

وإذا ما كانت رؤيا الانبعاث، والوحدة العربية:

«وسوف يأتى زمن أحتضن
الأرض وأجلو صدرها
وأمسح الخدود» [٢٦٩].

تلك التى حداها الشاعر أغنية يوم تحققت، ومرثية يوم أجهضت، فى واقعنا العربى كله، لا زالت حلما تنويريا، وحاجة إنسانية اجتماعية، وضرورة صيرورة ووجود، تسكن المثقفين المستنيرين من أبناء هذه الأمة، مثلما سكنت السندباد، فإن لهم فى شعر خليل حاوى، وفى فكره الشعرى، ما يضئ مسيرتهم، ويساعدهم على إشاعة التنوير فى وعى الناس، وفى حياتهم اليومية، ويفتح آفاقا واسعة أمام خطواتهم الذاهبة نحو إثراء الحياة وإضاءة وعى الإنسان، ذلك لأن الشاعر قد عاد إلينا من رحلاته، ومن رحلته فى الحياة، بكنوز هى القصائد - الرؤى والتجارب التى تفصح، إن قرأناها باستمرار، وعشناها باستمرار عن عالم واسع رحب يفيض برؤيا شاعر نبى فى فمه بشارة:

«يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٧١].

*

ولئن كان خليل حاوى، هو - فى حدود ما نعرف - الشاعر العربى الوحيد الذى اتخذ من السندباد أنا مغاير، يتوحد به: تجربة وهوية، ويرتديه قناعا كليا ينطقه قصيدتين مطولتين؛ فيفجر أقصى طاقاته وإمكاناته الفنية، وأبعاده الدلالية، بوصفه قناعا ورمزا ونمطاً أصليا، بحيث بدا السندباد علماً على هوية خليل حاوى ومجالاً حيوياً يحتضن، فى خصائص هويته، رؤيته للعالم، فإننا نلاحظ أن الشاعر صلاح عبدالصبور، المساهم مثل خليل حاوى فى ريادة حركة تحديث الشعر العربى، هو أول شاعر عربى من شعراء الحداثة يلح على توظيف السندباد رمزا ونمطاً أصليا، يتحرك على مستويى الحضور فى النص أو الغياب فيه.

ولعلها مفارقة دالة، وذات مغزى، أننا نواجه السندباد فى أول قصيدة نقرأها فى أول ديوان لصلاح عبدالصبور، كما نظل نواجهه فى قصائد أخرى، كثيرة،

على امتداد عطائه الشعرى، مثلما نحس بغيابه فى نسيج وبنية بعض القصائد، ولكننا لا نجده يتحول إلى قناع له، بل يصير قناعا لخليل حاوى، فيما يذهب هو إلى التقنع بشخصية أخرى يستلها من (ألف ليلة وليلة). وقد يكون فى هذه المفارقة ما يدل على تواصل الشعراء، وعلى صلة القناع بهوية الشاعر وحاجات العصر، وعلى الآليات التى يتمكن الشاعر، من خلالها، من العثور على القناع الأكثر ملاءمة لطبيعة التجربة التى يخوض، والرؤى التى يعيش، والهوية التى إليها يتطلع فى الحياة والقصيدة، ولأن معالجة هذه الآليات تتطلب بحثا مستقلا، ولأن إمكان توسيع الإشارة إليها لا يتوفر هنا، فإننا نعلقها موضوعاً جديراً بالبحث والتقصى، ونذهب إلى قراءة ما تبقى لدينا من قصائد استدعت أسماء أقنعتها من (ألف ليلة وليلة)، مخصصين الفقرة التالية لقناع صلاح عبدالصبور: عجيب بن الخصيب.

مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

ابن الخصيب، شخصية ثانوية، مغمورة، من شخصيات (ألف ليلة وليلة)؛ ذلك لأنه يقوم ببطولة حكاية جزئية ضمن حكاية «الحمال مع البنات»، ويظل معروفا على امتداد الحكاية باسمه النمطى: «الصعلوك الثالث»، غير أننا نعرف ـ منذ مطلع سرده لقصته، ومن خلال قوله للبنات، وللسامعين الآخرين: «إننى كنت ملكا ابن ملك، ومات والدى وأخذت الملك من بعده وحكمت وعدلت وأحسنت للرعية وكانت لى محبة فى السفر...»[٢٤]ـ أنه ملك تحول، بفعل خطأ ارتكبه إلى صعلوك حليق الذقن، متلف العين. وكذلك نعرف من خلال صوت الهاتف الذى يناديه وهو نائم تحت قبة النحاس فى جبل المغناطيس أن اسمه، أو كنيته، «ابن الخصيب». ولا يتكرر ورود الإشارة إلى هذه الكنية، إطلاقا، فى أى من مراحل القصة فتظل الشخصية معروفة باسمها النمطى.

وإذ يستل صلاح عبدالصبور اسم ابن الخصيب من حكايته المروية فى إطار الحكاية الإطار: «الحمال مع البنات»، وفى نطاق حكاية الإطار الكلى لـ(ألف ليلة وليلة)، فإنه لايستلهم أيّا من هذه الحكايات، ولا يعمل فى إطارها، بل يستل خيطاً من خيوط حكاية «الصعلوك الثالث» التى تتخفى تحت سطح الأحداث، ويحاول تعقبه باتجاه بداياته، فهو، أولا، يستل الصفة القديمة للصعلوك، أى صفته ملكاً، ثم يستل اسمه «ابن الخصيب»، ويعطيه اسما جديدا هو «عجيب» ويحول كنيته إلى لقب له فى سياق تكوين جديد لا يفقد معه الاسم الكلى صلته بالاسم القديم، بل ينبنى عليه، مستدعيا من خلال أسلوب عطف البيان الذى يحضر الصفة قبل الموصوف (الملك عجيب...) هوية أخرى للشخصية غير تلك المتحققة لها فى النص الذى منه استدعى الشاعر نواة اسمها، بانيا هذه الهوية من خلال تجربة جديدة شديدة البعد عن هذه التجربة المروية فى الحكاية، مع استمرار وجود الصلة الواهية بين التجربتين، من حيث إن خائضهما هو شخص واحد، وهو ملك وصعلوك فى آن، ولكنه إنسان فى كل حال.

ولأن هناك خيطا واضحا يصل، فى (ألف ليلة وليلة)، السندباد بابن الخصيب، من حيث إن كليهما محب للسفر، ومن حيث إن حكاية ابن الخصيب هى، فى جوهرها، حكاية تجربة بحرية واجه فيها ابن الخصيب الأهوال، ثم ارتكب خطأ أفقده مملكته، فإن إدراكنا للتناص بين حكايات السندباد وحكاية ابن الخصيب، يمكننا من إقامة الصلة بينهما بوصفهما شخصيتين تنطويان على جوهر واحد، مثلما يمكننا من إقامة صلة الملك عجيب ابن الخصيب بهما، بحيث نستطيع ونحن نقرأ تجربة القصيدة أن نبنى عالما أدبيا شاسعا، تتحرك فى طبقته الظاهرة تجربة الملك ـ القناع، وتتحرك فى طبقته الأولى تجربة الملك المسكوت عنها فى (ألف ليلة وليلة) ـ والتى يمكن أن نملأها، أو نعيد بناءها بطريقتنا

الخاصة، على نحو ما فعل الشاعر ـ بينما تتحرك فى طبقته التحتية الثانية تجربة الملك المروية فى (ألف ليلة وليلة)، ثم فى طبقته التحتية الثالثة تجربة الصعلوك المروية فى (ألف ليلة وليلة) أيضاً، فيما تتحرك فى طبقاته الأبعد غورا تجربة السندباد ـ الإنسان، وهو الأمر الذى يقيم صلة عجيب بن الخصيب بنموذجه الأصلى الأعمق حضوراً فى آدابنا وثقافتنا، بل فى الآداب والثقافات والتجارب الإنسانية: السندباد. وذلك على النحو الذى تتبدى فيه القصيدة ـ رغم أنها لا تحمل اسم السندباد ولا تشير إليه ـ وهى توسع من ثقافته، وتفتحه من حيث هو نمط أصلى، على مجال دلالى جديد، وعلى تجربة إنسانية جديدة.

تريد قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» أن تتعقب ذلك الخيط الخفى: أحوال عجيب ابن الخصيب قبل أن تحوله التجربة من ملك إلى صعلوك، وهو الخيط الذى سكتت عنه الحكاية المروية فى (ألف ليلة وليلة) [٢٥]. وإذ تنجح القصيدة فى فعل ذلك، برهافة شاعرية وبطاقات وتقنيات فنية عالية، فإنها لا تضيف إلى عالم (ألف ليلة وليلة) الذى تستلهمه وتبنى عليه، كى تعمل خارجه وتتجاوزه، فحسب، بل إنها أيضاً وفى سياق ذلك تكشف إحدى الكيفيات التى يمكن للأدب التقليدى أن يساهم من خلالها فى تجديد الشعر، وفى إقامة الصلة الدائمة بين ما يتناهى وما لا يتناهى فى حياة الإنسان وإبداعاته.

تقدم القصيدة نفسها، ومنذ عنوانها، بوصفها قصيدة تجربة، تتخلق وتصير، بالنسبة إلينا، فى نسيج النص، بينما هى تجربة قد انقضت، بالنسبة إلى بطلها، لأنها تحولت من الحياة إلى النص: «مذكرات...»، وهى تدعونا، فى كل حال، إلى قراءتها بوصفها تجربة إنسان متعين ـ ونموذجى أيضاً ـ مع الحياة، تماماً كما هو شأن القصائد التى أنجزنا قراءة لها. وكما هو شأن أغلب قصائد القناع، فمنذ البدء، يحدد عنوان القصيدة إحالة ضمير المتكلم: أنا، الذى سيواجهنا منذ مطلعها، وسيظل مهيمنا عليها، بتجلياته النحوية المختلفة، حتى النهاية، إلى الملك عجيب بن الخصيب، قناعاً للشاعر، وهو الأمر الذى يبعد الشاعر عن القصيدة، ويبدى القناع كأنا مستقلة، ومتمايزة، ليس عن أنا الشاعر فحسب، بل أيضاً عن أنا «ابن الخصيب» الذى يحتضن كتاب (ألف ليلة وليلة) تجربته القديمة، وذلك لأن القناع هو ناتج تفاعلهما؛ حيث يمتص خصائصهما ويحولها إلى ذاته الباطنية العميقة، فيتجاوزها مع استمرار صلته الخفية بالشاعر، وصلته الظاهرة بالشخصية التى يحمل، كليا أو جزئيا، اسمها أو بعض مكوناته. وإذ يتبدى القناع متمايزا ومستقلا، فإن القصيدة المسندة إليه، تجربة وإبداعا، تحقق، من خلال ذلك وغيره، انفصالها عن الشاعر، وعن الشخصية، فتصير كيانا موضوعيا مستقلا بذاته، لا يقيم صلة، على مستوى التجربة والإبداع، إلا مع القناع.

وتلعب كلمة «مذكرات» فى مطلع العنوان دورها فى تعميق هذه الاستقلالية، وفى توليد الانطباع، منذ البدء، بأننا إزاء هذا الكيان المستقل الذى خطه قلم «عجيب بن الخصيب» أو الذى لم يكن الشاعر سوى مدون لما أملاه عليه، كما تلعب دورها فى تحضيرنا للدخول فى «خلوة قرائية»، كأننا نحن نخترق العالم الخصوصى لملك قديم ـ جديد، لنعرف أسراره وخفاياه من خلال «مذكراته» التى أوقعتنا الصدفة، أو الجهود الباحثة، عليها. وفوق ذلك، فإن كلمة «مذكرات» تولد الانطباع بقدم التجربة؛ بحيث يتواصل الماضى الذى حدثت فيه، مع حاضر القراءة، على النحو الذى يخرج القصيدة ـ التجربة عن محدودية الزمان والمكان، ويفتحها على الأزمنة كلها، والأماكن كلها، ويبدى ابن الخصيب ـ الملك العجيب ـ نمطا أصليا ونموذجيا ومتكررا.

تبدأ القصيدة ببؤرة تناص مع حكاية ابن الخصيب، ومع الفقرة التى يشير فيها إلى جذوره الملكية على وجه

التحديد، وتتحرك هذه البؤرة على ثلاث مستويات ـ أو آليات ـ التناص: الاقتباس، والتحوير، والإضافة المتجاوزة؛ فثمة تجاوب بين ما يرد فى القصيدة وما يرد فى الفقرة من حيث إن ابن الخصيب قد ورث الحكم، غير أن التحوير يقع من خلال الرغبة فى تعميق هذه الفكرة، بالإشارة الواضحة إلى نقيضها، وهو الانقضاض على السلطة بحد السيف: «لم آخذ الملك بحد السيف»[(٢٦)]، أما الإضافة فهى كل ما ستقوله القصيدة بعد ذلك.

تحاول القصيدة، منذ مطلعها، أن تضفى على القناع صفة القدم، والتواصل فى الزمان، فتجعله تجليا متأخراً بسبعة وعشرين ملكا سابقاً: «لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته عن جدى السابع والعشرين..» [٢٥٣]، مما يولد وظيفة تحويل ابن الخصيب إلى نمط أصلى قادر على احتضان حزم دلالية وإيماءات متعددة ـ لعل أبرزها استدعاء تجارب السلالات الملكية عميقة الجذور فى التاريخ الإنسانى ـ وقادر على امتلاك القدرة العالية على التوصيل.

ولأن الجملة الاعتراضية الطويلة نسبيا، التى تعقب الجملة السابقة مباشرة، تتبدى بوصفها حواراً داخلياً يجريه ابن الخصيب مع نفسه، تضع أصالة هذ القدم، لا القدم نفسه، فى دائرة الشك، فإنها لا تكسر حيازة القناع على صفة القدم، بل تذهب مباشرة، ودون إنتاج أية آثار جانبية سالبة، إلى تأدية الوظائف التى أقيمت كى تؤديها، إنها تشير إلى سمة أساسية من سمات القناع وهى: الشك، الشك حتى فى جذوره وأصوله الملكية، وذلك على النحو الذى يوحى بحداثة المنظور الذى ينطلق منه القناع فى رؤيته العالم ورؤيته ذاته، كما أنها ـ أى الجملة الاعتراضية ـ وفى تواشج عميق مع الوظيفة السابقة، تفصح عن بؤرة من بؤر التخليط التى تنتشر فى جسد الواقع الذى عاشه ابن الخصيب، وفى ثنايا الماضى الذى إليه ينتمى: التخليط فى الأنساب.

يضعنا مطلع القصيدة، أو مقطعها الأول، فى دائرة الشك، ويكشف عن التخليط فى الأنساب باعتباره واحدا من مظاهر التخليط التى هيمنت على الحياة التى عاشها ابن الخصيب قبل أن يصير ملكا، وقبل أن يتحول من ملك إلى صعلوك، وهكذا لا ندخل المقطع الثانى إلا ونحن مسكونون برؤية القناع المتشككة، ولأن هذا المقطع يضعنا فى قلب القصر الملكى باعتباره «صورة للكون»[(٢٧)]، أو للمتجمعات التى تستند إلى فكر فلسفى رصين ورؤية متماسكة للحياة والعالم، فإن دائرة الشك تتجاوز مسألة التأكد من صفاء السلالات والأعراق، لتطال كل شئ.

يقع القصر الملكى فى «غابة التنين» [٢٥٣]، أى فى غابة القحط والجدب والموات على مستوى حياة الطبيعة، وهو قصر «يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين» [٢٥٣]، وحين يختار الملك الأب مؤدبا لابنه من بين حشد المؤدبين، فإنه لايختار أحداً غير المؤدب «جورجياس» رمز العقم والجدب فى الأساطير القديمة؛ فهو مخلوق عجيب، يخلط فى تكوينه خصائص الجنسين: الذكر والأنثى، ولأنه خليط، وليس وحدة عناصر متعددة ومتفاعلة، فإنه يعجز عن أن يكون طرفا فى علاقة مخصبة، مثلما يعجز عن أن يكون فى ذاته حالة مخصبة، أو كينونة تكتفى بذاتها ومكوناتها فى توليد الخصب على مستوى الحياة الإنسانية. وبالتقاء التنين وجورجياس، فإنهما يتضافران معا للإيحاء بحالة الجدب والعقم العميقين اللذين يطالان كل مجالات ومظاهر الحياة فى هذا القصر ـ الكون.

يستدعى المؤدب العقيم طرائق وآليات تأديب عقيمة، تفضى إلى بث التخليط الفكرى فى ذهن ووجدان ابن الخصيب، إنه يدعوه إلى الاعتقاد بفلسفة هيراقليطس القائلة بالتحول المستمر: «هل ماء النهر هو النهر؟» [٢٥٤]، ثم يدعوه إلى الاعتقاد بسقراط؛ فيلسوف الشك والمواجهة: «سقراط ... محق حين تجرع

كأس الموت وما فر؟» [٢٥٤]، غير أنه، على نقيض ذلك، يدعوه إلى الإيمان بالخرافات فـ«الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر» [٢٥٤]، ثم يطالبه بتبنى رؤية للمرأة تحاشيه إقامة علاقة إنسانية سوية معها، ذلك لأن المرأة «فخ منصوب» [٢٥٤] عليه أن لا يأمن جانبها: «حتى لو جعلت فرش منامك/ نهديها أو فخذيها» [٢٥٤]. ولكن ابن الخصيب، المسكون بالشك، يخترق تعاليم مؤدبه العقيم «جورجياس»، فيذهب، على مجرى حال القصر كله، وعلى مجرى الملك نفسه، إلى التخليط الجنسى:

«ورغم تعاليمه قد عرفت النساء
إماء أبى كن حين يجن المساء
يجئن إلى يضاجعننى ويلاعبننى
ويفضحن لى ما يسر أبى» [٢٥٤ ـ ٢٥٥].

ما إن يموت الملك ـ الأب على فراش التخليط الجنسى «وفى كفه مزقة من رداء حرير» [٢٥٥]، حتى يضج القصر بالشعراء المنافقين الذين يقوم شعرهم، بدوره، على التخليط؛ فالملك الذى مات على فراش الشهوة المحرمة، يصبح هو «الملك الطاهر حتى فى الموت» [٢٥٥]، وهو أيضاً «الملك الغازى» [٢٥٥]، وأيضاً «الملك الصالح» [٢٥٥]، فيما يسمى الشعراء الملك الجديد: عجيب بن الخصيب «الملك العادل» [٢٥٥]، وذلك على الرغم من أنه عاش التخليط بكل ألوانه وأنماطه، وتربى على السفسطة الكلامية ـ التخليط الكلامى ـ فأضحى كائنا بلا وجه، ولا هوية.

ولا يتبدى التخليط فى الشعر من خلال توظيفه للارتزاق به؛ بحيث تقلب الحقائق إلى نقائضها، بل إنه يتبدى أيضاً ـ على مستوى البنية الفنية، من خلال تناقض المقال مع المقام، والإيقاع مع الحالة النفسية، ونبرة الصوت مع الدلالة، فقد يكون الصوت حيران أو فرحانا أو ريان أو أسيان أو غضبان، أو نديا بالدمع، أو ملآنا بالبهجة، أو فياضا بالأحزان، أو مبتهجا مبسوطا، بينما يظل الوزن واحدا، والإيقاع رتيبا لا يتغير، والقافية مطلقة الهيمنة هى القافية الميمية:

«ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم» [٢٥٧].

وحين يموت الملك الأب الذى يرمز إلى السلطة الفردية المطلقة، أو الأنظمة الشمولية، أو إلى القوى العليا المهيمنة على حياة الكون، أو إلى غير ذلك مما يدور فى إطار هذا المجال الدلالى، أو سواه، فإن الملك الجديد: عجيب بن الخصيب، يجد نفسه وحيداً، فى مواجهة العالم، وعاجزاً عن تحمل مسؤوليات الحكم والسيادة، ذلك لأن ما بحوزته من طاقات وإمكانات، سمحت له السلطة الميتة بالتزود بها، لا تؤهله لمثل هذه المسؤولية، كما أنه، فى ضوء الشك الذى يسكنه، وإرادة التمايز الذاتى والخصوصية، لايستطيع أن يكون صورة عن الأب، سيما أنه يشك فى أن يكون الملك الذى مات هو أبوه الأصلى.. إنه لا يريد أن يغرق فى التقليد، كما أنه لايستطيع أن يحقق ذاته المتميزة المستقلة، وذاك أحد أوجه السخرية المأساوية فى تجربة عجيب بن الخصيب، الذى يمكن أن تنسحب دلالته على مجالات وأنشطة إنسانية بالغة التعدد.

ليس بحوزة ابن الخصيب، على مستوى الامتلاك الفعلى، غير فكر مهوش مختلط، وهوية متشظية، وتجربة حياتية عقيم، لم تعطه من الخبرة المكتسبة غير تلك الطاقات السالبة التى تؤهله للإغراق، كأبيه! فى حياة التخليط والنفاق، ولكنه، وقد أدرك، عبر التجربة العقيم، سر هذه الحياة ـ وذاك ناتج التجربة الخاسرة ـ فسئمها، يبدأ رحلة بحثه عن الحقيقة المستمرة، فيصير له وجهان: وجه الملك، ووجه الإنسان المشوق إلى المعرفة والمتطلع إلى رؤيا اليقين:

«فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكننى فى مخدعى إنسان
وافزعى من المساء إذ أطل
وافزعى من حيرة الأفكار فى السبل
أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقنعة
يا حـفـنة من الصـفـاء ضـائعـة» [٢٥٧ ـ ٢٥٨].

ثمة وراء ذلك الزيف المطلق، حقيقة جوهرية، غير أن هذه الحقيقة غائبة، مستترة ضائعة، وراءها يلهث راكـضـاً ابن الخـصـيب الإنسـان، وينسـاها الملك ـ السلطة... فأين؟ أين تختفى هذه الحقيقة؟ وكيف تتقنع؟

يجرب ابن الخـصـيب ـ الإنسـان أن يجدها فى الجسد، أى فى الجنس، فيكتشف أن عثوره عليها ليس إلا وهمـا، «سـرابا أو زبد» [٢٥٨] فـيـدخل «غـيـابة الكؤوس والحشيش والأفيون» فلا يعثر عليها فى هذه الغيابة الزرقاء التى ترمز إلى سلوك حياتى ـ اجتماعى، مثلما ترمز طرائق معينة لتلقى المعرفة، فيتفتق ذهنه عن طريقة تحتوى أشكال السلوك، وكل الطرق المعرفية التى يتـصـور أنها تنطوى على احـتـمـال إمكان أن تصله بالحقيقة المطلقة أو بالجوهر الخفى، فيعد لنفسه خليطا هو أشبه بـ«وصفه سحرية» تدخله، حال تعاطيها، عالم الحلم أو الرؤيا:

«لقد خلطت أكئوسا بأكئوس كثار
ثم مزجت أخضراً بأسود بنار
شممت خلطة البهار، ثم غصت فى البحار»
[٢٥٩].

والغوص فى البحار، فى هذا السياق، هو الموازى الشـعـرى، الكنائى، للرؤيا الكابوسـيـة، أو للأحـلام الكابوسية التى يفضى إلى الدخول فيها ذلك التخليط فى أسـاليب وطرق الإدراك والتـعـرف؛ ذلك أن الغـاية تصبح من نوع الوسيلة التى اعتمدت للوصول إليها. فإذ تختلط الحواس والوسائل لتعمل فى وقت واحد، دون انتظام، فإن عـملهـا المضطرب يقود إلى رؤية مـضـطربة، كابوسية، خليط رؤيوى، أو رؤياوى، فتضيع الحقيقة فى غـيـابات التـخليط، ولا يتم الوقـوع على الرؤية، ولا الدخول فى الرؤيا. وهكذا يدخل ابن الخـصـيب عـالما كـابوسيـا، لا رؤياوياً، عـالما تختلط فـيـه الحـواس، فـلا تتمكن أى منها أن تؤدى وظيفتها، تماماً، كما هو حال العقيم جورجياس الذى تختلط فيه الذكورة والأنوثة، فيصير كائنا بلا هوية، بلا جوهر، وهكذا العالم فى رؤيا ابن الخصيب الكابوسية: عالم مختلط، جدب، عقيم، تختلط أو تتناسخ فيه الأشياء والكائنات فتفقد هوياتها:

«رأيت رأى العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
...
ثم ...
رأيت فى المنام أننى أقود عربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا» [٢٥٩].

ومع تحـول الخيـول إلى قطط ينقلب خط سـيـر العربة، فلا تتقدم بل «تمشى إلى الوراء» [٢٥٩] ـ وهنا تخليط آخر فى إيقـاع الخطوات وفى اتجاهات الزمن ـ وتتحول عيون القطط إلى نجوم، فيهيأ لابن الخصيب أن الحقيقة كامنة فيها، ولكن هذا الوهم يأخذ فى التلاشى، حين يصير النجم القطبى دبا قطبيا، فيغيب الجوهر المنير، ولايتبدى منه أى شئ، بل إنه ينقلب إلى نقيضه حين

يكشف الدب القطبى ـ الحقيقة الزائفة المتصورة على أنها حقيقة جوهرية مطلقة ـ عن وحشيته، إنه يقتنص الإنسان الباحث عن الحقيقة الجوهرية، ويغلق أمامه أبواب البحث عنها، إذ يأخذه بفكه، بين أسنانه ـ سلطة قاهرة شمولية ـ ليقذف به من علو شاهق ليحطمه، أو ليوهمه بأنه هو الحقيقة المبحوث عنها، وما هو فى حقيقته إلا وهم يتخيله الوعى الإنسانى العاجز المكبوح، أو يعلق به، خلاصاً من ضناء البحث عن الحقيقة المقنّعة، أو الاقتراب من الكشوفات المعرفية التى تفضح ضآلة الوعى المؤمن بإطلاقية الحقيقة، وشقاءه.

وإذ يقتنص الدب ابن الخصيب بين أسنانه: «إنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض» [٢٦٠] ويعلقه بفكه: «علقت بفك الدب الأبيض» [٢٦٠]، فإننا نقرأ من بين دلالات كثيرة لهذه الصورة الشعرية الرامزة، دلالة أن تكون تعبيراً عن اقتناص الحقيقة للإنسان إذ يفنى عمره دون وصول إليها، وهو الأمر الذى ينطوى على نسبية الحقيقة وزمانيتها. وقد نقرأ فى هذه الصورة ـ الرمز المفتوح دلالة تشير إلى وحشية الفكر الشمولى الذى يأخذ من الحقيقة الجانب الذى يراه، أو يناسب تأبيد نفسه ومصالحه، فيجعله الحقيقة كلها، ويتبناه، ويحاول فرضه، حقيقة جوهرية مطلقة، تعلو على الأزمنة، وتتسامى بنفسها فوق حاجات الإنسان ومتطلبات حياته المتغيرة.

وعند لحظة السقوط من غيابة الكابوس إلى أرض الواقع، تنتهى رحلة ابن الخصيب، وتمثل هذه اللحظة بؤرة تتجمع فيها الدلالات الجزئية للقصيدة، كى تنفجر ناشرة نفسها فى فضاء النص وفضاء العالم؛ فها هو ابن الخصيب ـ الإنسان، يصرخ بخدام القصر (الكون) وبجنده وحراسه وضباطه وقادته، أى بالبشر جميعاً، أن:

«مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة كى يسقط فيها ملككم المتدلى».

هكذا تنضاف إلى دلالات ابن الخصيب من حيث هو رمز هذه الدلالة السامية التى تجعله رمزا للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة فى عالم مضطرم بالزيف، ملئ بالأكاذيب، ففى سقوطه من أعالى الكابوس ـ باللمفارقة! ـ إلى قلب الشبكة الأرضية، ما يوحى بأن الحقيقة كامنة فى شبكة علاقات الواقع وأن الطريق إليها يكمن فى تحليل هذه العلاقات عبر تفكيك خيوط هذه الشبكة، وإدراك خصوصية نسيجها، وهو الأمر الذى يؤكد أن الحقيقة نسبية دائماً، إذ لا وجود لحقيقة مطلقة فى واقع الحياة والتاريخ. وقد يكون فى آخر بيت من القصيدة: «سقط الملك المتدلى جنب سريره» [٢٦٠] ما يوحى، مرة أخرى وأخيرة، بأن العثور على الحقيقة لا يتم عبر كوابيس النائم، المتشظى الهوية، بل يتم، دائما، عبر يقظة الرائى، ورؤية اليقظ.

*

نتوقف الآن عند قصيدة القناع الرابعة التى تستلهم، على نحو غير مباشر، شخصية من شخصيات (ألف ليلة وليلة) وتلك هى قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو. ونظراً لأن هذه الشخصية قد وصلت للشاعر عن طريق نص ثان سبق له التناص مع النص المصدر: (ألف ليلة وليلة) مباشرة؛ بحيث يتبدى هذا النص وسيطاً، أو قناة، تواصل الشاعر عبرها بالنص المصدرى ـ المنبع، فإن ذلك يوجب علينا التوقف عند هذا النص الوسيط الذى يحمل عنوانه اسم الشخصية التى استدعاها الشاعر للتوحد بها، ولإطلاق اسمها على القناع.

العرندس:

تنبنى قصة فكاهية للأطفال، أعدها كامل كيلانى، واختار لها عنوان «العرندس»[٢٨]، على إعادة صياغة لحكاية «الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم»[٢٩]، ويجرى معد القصة

عمليات استبدال وتحوير تتلاءم مع توجيهها للأطفال، وتحاول تعديل جانب من إيحاءاتها الدلالية التى تتحرك فى (ألف ليلة وليلة) فى إطارها؛ حيث يتم استبدال أسماء الشخصيات التالية: الطبيب، الخادم، العجوز، التاجر، المؤذن، الشرطى، القاضى، والجلاد، بأسماء الشخصيات التالية: الطبيب اليهودى، الجارية السوداء، المسلم، النصرانى، حارس السوق، الوالى، والسياف، على التوالى، فيما تظل الأحداث متشابهة، وإن لم تكن متطابقة تماماً.

وأيا يكن أمر آليات التناص التى تحكم عملية إعادة صياغة وتوجيه هذه القصة المستدعاة من (ألف ليلة وليلة)، فإن الذى يعنينا، فى إطار موضوع هذه الدراسة، هو أن الشاعر معين بسيسو قد أخذ الاسم الذى أعطاه - أو اختاره - كامل كيلانى لبطل قصته، ليطلقه على قناعه، وليجعل منه عنوانا إفراديا بسيطا يسم القصيدة: بالعرندس.

تفضى إضافة «الـ» التعريف إلى الاسم؛ عرندس، إلى تعيين إحالته إلى شخصية محددة، ولأن الاسم معرف فى كلا العنوانين، أى فى عنوان القصة والقصيدة، ولأن كلا العنوانين لا يتكون إلا من الاسم فقط، فإن هذا يقيم الصلة بينهما، بوصفه اسما واحداً لشخصية واحدة، موحدة الهوية والدلالة، وذلك على الرغم من أننا لا نعرف من أين جاء هذا الاسم، ولا ندرى كيف تسنى للخيال الشعبى أن يجعله علماً على شخصية الأحدب، بحيث تبدى العرندس رديفاً لغويا لأحدب (ألف ليلة وليلة)، دون أن توجد له دلالة لغوية معجمية تصله بالخصائص التى يحوزها باعتباره شخصية ساخرة، أو شخصية ترمز إلى فكرة الموت والانبعاث، بأسلوب حكائى، شعبى، بسيط جداً، وساخر.

على هذا النحو الساخر يتبدى العرندس نمطاً أصلياً من الأنماط التى يقدمها الأدب التقليدى (البدائى والشعبى)، وهو يتصل، بالتواء وسخرية، بآلهة الخصب القديمة؛ إذ يظل على امتداد القصة [٣٠]، ومنذ أن يبتلع السمكة فتقف فى حلقه، ميتا، إلى أن يعود إلى الحياة فى نهايتها، حين يلكمه الوزير[٣١] لكمة قوية على ظهره، فتقفز السمكة من حلقه، ويعود من فوره إلى الحياة.

ويبدو أن أبرز سمة لفتت إليها الشاعر فى شخصية العرندس، هى قدرته على الحضور فى كل زمان ومكان، حتى فى حالة موته، لإثارة أجواء القلق المغير، فيذهب، فى ضوء هذه السمة، ليتوحد به ولينطقه قصيدة قناع قصيرة تتكون من مقطعين فقط، هى قصيدة: العرندس.

ولعل أول ما يلفت الانتباه فى عنوان هذه القصيدة هو أنه - على نحو ما هى عناوين قصائد القناع القصيرة - عنوان بسيط، إفرادى، لا ينطوى على إمكان توليد بنية عميقة تجاوز بنيته السطحية (اللفظية)، ذلك لأن البنية العميقة تتأسس - كما لاحظنا فى عناوين القصائد - على العلاقات المتولدة عن تفاعل العناصر المكونة وعن حركتها الدلالية المتعالقة، ولذلك فإن العنوان الإفرادى البسيط يعجز عن توليد المفارقات، وأداء الوظائف التى أدتها، وتؤديها، العناوين المركبة، ولكنه يظل منطويا على الإحالة المباشرة إلى شخصية، أو كينونة، مغايرة للشاعر، ودون أن يفصح عما إذا كانت هذه الشخصية حاضرة فى القصيدة باعتبارها قناعاً للشاعر، أو شخصية شعرية ليست قناعا، أو مثيلا أليجوريا، أو غير ذلك، بحيث لا ينحل هذا الالتباس إلا مع الدخول فى عالم النص، واكتشاف الضمير المهيمن عليه، وتحديد الشخصية أو الكينونة التى يحيل إليها من خلال تحليل علاقات النص وإحالات الضمائر.

وإذ تتميز قصيدة القناع بهيمنة ضمير المتكلم عليها، ولأنها غالباً ما تبدأ به، فإن الالتباس يأخذ فى التلاشى منذ مطلع القصيدة؛ حيث تفصح القصيدة عن

نفسها باعتبارها قصيدة قناع، وهكذا نصغى لصوت العرندس مخاطباً القوى المسيطرة على النص:

«أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس
ما دام هذا العصر عصركم
يا أيها الذئاب
عصر الدفوف والطبول والأبواق
أبوكمو أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس»(٣٢).

المجئ الدائم، حتى فى حالة الموت، هو إذن السمة الوحيدة التى تصل عرندس القصيدة، بعرندس القصة، بأحدب (ألف ليلة وليلة). وإذا ما كان انتقال العرندس، ميتا، من مكان إلى آخر، يولد حالة من الرعب عند من يعثر عليه فى القصة، فإن مجئ العرندس ـ الشاعر، على جناح طائر النورس يولد ـ أو هكذا يفترض النص ـ حالة من الرعب عند أولئك الذين تسيدوا وأمسكوا زمام حركة الحياة، فأوقفوها عن الدوران والفعل المغير. ولكنه، فى الوقت نفسه، يبث تطلعاً لاهباً إلى تجاوز المأساة بالشعر الساخر، أو بالشعر الصارخ، الذى يصير معه الشاعر عرندساً، وتصير معه القصيدة سمكة تقفز من حلقه إلى بحر الحياة.

وأيا كان تقييمنا لهذا النوع من الشعر، من حيث قيمته الفنية أو وظيفته الاجتماعية والتعبوية، فإننا نعالج هذه القصيدة ـ الصرخة من منظور تأثرها، من حيث هى قصيدة قناع، بـ(ألف ليلة وليلة). ولأن دافع التقنع، هنا، سياسى أصلا، فإننا نلاحظ أن القصيدة، ما عدا تلك السمة التى أشرنا إليها، تنزاح بالعرندس، وبالتجربة التى يوصل إلينا نتائجها المجردة، أى الأفكار والمقولات، عن القصة الفكاهية وعن حكاية الأحدب، انزياحا تاما، فلا تجعل من أى منهما بنية تحتية تتحرك تحت مستوى السطح الظاهر للنص، لاتتناص معهما على أى من مستوى الحضور أو الغياب، لاتجعل من العرندس أو الأحدب نظيرا فولكلوريا نلمحه فى إيقاع حركة العرندس فى القصيدة، ولذلك كله تفقد القصيدة صلتها بعالم قصائد التجربة ـ بمعناها العميق ـ ولكنها تظل قصيدة تجربة سطحية تتحرك على مستوى واحد، من حيث إنها تنطق صوتا مغايرا للشاعر، هو صوت القناع الذى خاض التجربة خارج القصيدة، ثم أعطانا فى القصيدة نتائجها، من وجهة نظره، محوّلة إلى «بيان» أو «منشور سياسى».

إن اقتصار القناع، فى هذه القصيدة، على أداء وظيفة الدرع الواقى، والبوق، وعدم استثمار الوظائف الأخرى الكثيرة التى يمكن أداؤها لإنجاز البنى الموضوعية، والدرامية، والرمزية، لأية قصيدة قناع، قد حال دون الشاعر وإمكان تحويل قصيدته إلى قصيدة تجربة حيوية وحية، وجعلها قصيدة ـ صرخة تطلق فى وجه العالم، فتغيب مع موت صداها، وذلك على الرغم من المجئ الدائم للعرندس من الموت.

لقد حاول الشاعر أن يفيد من القناع فى تضخيم ملامح الوجه، وتجهير الصوت، كى يوصل فكرته وصوته إلى الجماهير لتتواصل معه، وتنهض، وهو الأمر الذى يذكرنا بوظيفتين من الوظائف الكثيرة التى لعبها القناع فى المسرح القديم؛ حيث كان مطلوبا منه أن يضخم الملامح، وأن يجهر الصوت كى يتمكن الممثل من توصيل ملامحه وصوته، ومن توصيل رسالته إلى «الجماهير» القابعة فى مسرح مترامى الأطراف.

الهوامش

(١) أنس داود: **الأسطورة فى الشعر العربى الحديث**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ١٣٥.

(٢) ت. س. إليوت: **الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٧٢.

(٣) يوسف الخال: **الحداثة فى الشعر**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ٧٩.

(٤) المرجع السابق: ص ٨١.

(٥) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٦) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٧) المرجع نفسه: ص ٨١.

(٨) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(٩) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(١٠) المرجع نفسه: ص ٨٠.

(١١) روبرت لانغبوم: **شعر التجربة، المونولوج الدرامى فى التراث الأدبى المعاصر**، ترجمة: على كنعان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، د. ط، ١٩٨٣، ص٤١.

(١٢) المرجع السابق: ص ٤١.

(١٣) نورثرب فراى: **تشريح النقد، محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمى، عمّان، د. ط، ١٩٩١، ص ١٣١.

(١٤) المرجع السابق: ص ١٢٥.

(١٥) يوسف الخال: مرجع سابق، ص ٨٠.

(١٦) المرجع السابق: ص ٨٠.

(١٧) جابر عصفور: **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.

(١٨) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٦١.

(١٩) لمزيد من التفصيل والشرح انظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص ١٢٦.

(٢٠) خليل حاوى: **ديوان خليل حاوى**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٥، وبدءاً من المقتبس التالى سنكتفى بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.

(٢١) فى ٢٠ يونيو ١٩٨٢، أثناء الغزو الإسرائيلى للبنان، انتحر الشاعر العربى الكبير خليل حاوى.

(٢٢) خليل حاوى: المصدر نفسه، ص ٢٢٥، وسنكتفى، بعد ذلك، بالإشارة إلى رقم الصفحة.

(٢٣) إميل معلوف: **رؤيا نعمة مكتملة**: مقال منشور ضمن ديوان خليل حاوى السابق ذكره، ص ٤٣٤.

(٢٤) **ألف ليلة وليلة**: المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، المجلد الأول، ص ٨٣.

(٢٥) يقول صلاح عبدالصبور فى هذا الصدد: «قد حاوت فى هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التى حولته من ملك إلى صعلوك». صلاح عبدالصبور: **حياتى فى الشعر**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٩، ص ١٠١.

(٢٦) صلاح عبدالصبور: **ديوان صلاح عبدالصبور**، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ص ٢٥٣. وسنكتفى، بعد ذلك، بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.

(٢٧) يقول صلاح عبدالصبور: «إن هذا البلاط هو صورة للكون». **حياتى فى الشعر** ص ١٠١، ومن الممتع، والمفيد، أن يراجع القارئ قراءة صلاح عبدالصبور لقصيدته «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ويقارنها بقراءتنا، أو بقراءات أخرى. راجع للمقارنة: **حياتى فى الشعر** ص ١٠١ وما بعدها.

(٢٨) كامل كيلانى: **العرندس**، سلسلة قصص فكاهية للأطفال، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة عشر.

(٢٩) **ألف ليلة وليلة**، المجلد الأول، ص ١٣٨وما بعدها.

(٣٠) وكذلك أيضاً فى الحكاية.

(٣١) قارن بـ **ألف ليلة وليلة** الليلة الخامسة والأربعين، المجلد الأول ص ١٩٩.

(٣٢) معين بسيسو: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٤٩٩.

ألف سندباد.. ولا سندباد

...تماهى الكتابات :

مابين الرحلة والفن التاسع

سعيد علوش*

يظهر أن الرحلة استهوت وتستهوى وستظل مصدر استهواء، وإنتاج، وإعادة ـ إنتاج، ألم تحقق رواية (ليون الأفريقى) (١٩٨٨) لأمين معلوف أكبر نجاح فى عصرنا للرحلة والرواية؟

وهل يعود اختراق الربع الخالى إلى غير رحلة (الرمال العربية) (١٩٥٩) لويلفرد ثيسجر، الملقب بمبارك بن لندن؟

وكيف لا تصبح (رحلة السندباد) (١٩٨٢) للإيرلندى: تيم سفرن تحقيقا وتحققا أنثروبولوجيا لقدرات الفيزيولوجى والمتخيل الشعبى لمعاصرنا (سندباد) الليالى الملاح؟

لماذا كانت هذه الرحلة الأخيرة عن السندباد هى مصدر إلهام واقتباس القاص المصرى صنع الله إبراهيم فى قصة الشريط المصور، التى أصدرها بعنوان (رحلة السندباد الثامنة) (١٩٨٩)؟

ما أبعاد (مغامرات السندباد البحرى) (١٩٨٦) التى يقدمها الجزائرى عيدر محفوظ ـ لأول مرة فى قصة الشريط المصور للأطفال ـ بالفرنسية، ويترجمها عبدالعزيز بوشعيب إلى العربية؟

لا نشك فى أن (ألف ليلة وليلة) قد كانت من بين المصادر الأولى فى تعرف الغرب المتخيل العربى، منذ عثر عليها ـ فى سوريا ـ الفرنسى أنطوان جالان، وبدأ نشرها فى أوروبا فى بداية القرن الثامن عشر، وتوالت بعد ذلك الترجمات والاقتباسات فى شتى الأجناس المكتوبة والمصورة، بل السمعية ـ البصرية.

ومن بين الليالى الملاح التى توقف عندها مفهوم «احك حكاية وإلا قتلتك»، رحلة السندباد البحرى التى لا نقترح الإحاطة التاريخية بملابساتها أو تقديم بديل عن متخيلها الشعبى والكتابى، بمقدار ما نريد طرح مقاربة مقارنة لاستعادة هذا الموروث، من خلال منظورين هما:

* أستاذ الأدب، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس .

١ـ المنظور الأنثروبولوجي لرحلة السندباد البحري، في مشروع مشترك: (عماني ـ إيرلندي).

٢ـ المنظور التخيلي لجنس قصة الشريط المصور، في عملي كاتبين عربيين: (مصري/ جزائري).

وسنحاول تقديم المنظورين من خلال مستويين:

المستوى الأول: استعادة الموروث عبر وساطات

وستعتمد قراءتنا على مستويين في استقراء الظاهرة السندبادية كما يحاول المكتشف والمؤسسة والمبدع استعادتها عبر: (المغامرة/ الموروث/ السرد/ الإيقونة).

فالمكتشف المغامر يقترح علينا استعادة التاريخ البحري على ضوء آثار رواده الواقعيين والأسطوريين، كما توزعتهما الذاكرة الثقافية عبر سنين من التراكمات والإسقاطات المعرفية بين الشرق والغرب.

لقد كانت حوافز الإيرلندي تيم سفرن لملاحقة سندباده سنة (١٩٨٠) الجمع بين إغراء استعادة مشاهد اكتشاف الغرب والشرق، من خلال اعتماد النماذج البحرية الأولى، وهي في نظره:

«تعود جذورها إلى ثلاث سنوات مضت، عند نهاية إحدى الرحلات ذات الطابع المختلف في سفينة أصغر في بحر بعيد شديد البرودة، كنت في ذلك الوقت، مع ثلاثة زملاء، على وشك الوصول إلى شاطئ نيوفونلاند في مركب صغير مكشوف مصنوع من جلد الثيران. كان الهدف من تلك الرحلة اختبار مدى إمكان وصول الرهبان الإيرلنديين إلى أمريكا الشمالية قبل كولمبس بحوالي ١٠٠٠ عام. وكانت حاملتنا الصغيرة نموذجا طبق الأصل من السفن المصنوعة من الجلد التي كان الرهبان الإيرلنديون يستخدمونها...»(٧).

وإذا كان المكتشف هنا يعتمد الملاحظة والتجريب والاستقصاء، فإن تيم سيفرن يعطي لمشروعه التحقق في بناء سفينة، تشتمل على كل مواصفات سفينة السندباد البحري؛ فقد كشفت مصادره التاريخية (العربية/ الصينية) عن مصداق تصوراته واقتراحه على سلطنة عمان تمويل مشروعه طبقا للمواصفات التي سجلها الجغرافي والمؤرخ. من هنا، يسجل تيم سفرن هذا الحدث عند بلوغ رحلته هدفها ببلوغه الصين، قائلا:

«وفي جامعة كانتون تشاورت مع المؤرخين الصينيين برقة شديدة حول تاريخ الصين. وشعرت بالبهجة عندما عثروا على سفينة مصنوعة بالحبال. وقد وجدها أحد الصينيين الرسميين في ميناء كانتون في أواخر القرن الثامن. وقد كتب هذا الصيني: إنها سفينة بحارهم، إنها بدون مسامير، والمادة الوحيدة التي ربطت الأجزاء والألواح مع بعضها بعضا هي قشرة ثمرة جوز الهند. وكان هذا دليلا على أن السفن التي تستخدم الحبال في ربط أجزائها كانت ترسي في موانئ الصين عندما كان هارون الرشيد خليفة في بغداد وأسرة تانغ الملكية تحكم الصين»(٣٠٨).

ويبدو من خلال هذا الطرح غير الموثق والإحالي على علاقات اتصالية شفوية، أن كل اهتمامات المكتشف تنصب على تحقق الرحلة ومدى تداولها في المدونات العربية، وإسهام المؤسسة في إخراج المشروع الأنثروبولوجي إلى حيز الوجود، والتعامل مع التاريخي والجغرافي والتخيلي من خلال استقراء ومواجهة الرمزي بالواقعي. لهذا يعتبر تيم سفرن:

«إن رحلة السندباد لم تكن تتطلب نفقات باهظة فحسب، ولكنها تتطلب ذلك الذي يضع أمواله في المشروع وأن تكون لديه ثقة

بالغة فى المركب والبحارة. وإذ أحسست بالرهبة فإننى نحيت مشكلة تمويل الرحلة جانبا، وأخذت أركز اهتمامى على نوعية المراكب التى تناسب المشروع مناسبة تاريخية تامة. ولحسن الحظ، فإن تاريخ البحرية العربية جذب اهتمام العديد من مؤرخى البحرية، وهناك عدد لا بأس به من الدراسات والبحوث عن تصـميـمـات المراكب العـربيـة الأولى...»(١).

وإذا كان المشروع العمانى ـ الإيرلندى كما وضع تصوراته تيم سفرن قد خرج إلى الوجود، فإن مواصفات سفينة السندباد تطلبت:

«بناء الهيكل من خشب الآنى المختار من غابات الهند وجرى تشكيله بعناية من ألواح يصف بعضها إلى جانب بعض بتفاوت يقل عن جزء واحد من أربعة وستين جزءا من ألياف جوز الهند، المبرومة باليد والمشدودة بإحكام حول حشو من قشور جوز الهند. وتحتاج السفينة إلى أكثر من خمسة وسبعين ألف جوزة هند، وأربعة أطنان من حبل ألياف جوز الهند لأربطة الأشرعة والصوارى» (غلاف داخلى).

يتبين إذن أن العالم الرمزى لرحلة السندباد يقابله كم هائل من الكتلة، لهذا فعندما يتحدث إلياس كانتى عن (Masse et puissance) الكتلة والقوة فلسفيا، فإن تحول العنصرين فى المجال الأنثروبولوجى يعيدان تشكيل مادة التخيل وقوته فى واقع يرتفع عن متخيله. لننظر إلى السفينتين اللتين شكلتهما الكتلة والقوة: فى المشروع الواقعى لتيم سفرن ومحاكاة الصورة الفوتوغرافية عند رسام الشريط المصور فى سيناريو صنع الله إبراهيم، لهذا نقول بكل جزم إن ما استعمله الرسام لم يخرج على فوتوغرافية السفينة، بل هى نفسها فى أدق تفاصيلها،

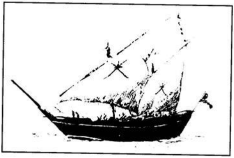
كما أن القاص المصرى لم يجرب خياله الأدبى بقدر ما اعتمد على وثوقية التوثيقية، كما لو كان المطلوب من الكاتب الخضوع لمواصفات لا يجب الخروج عليها. لنلاحظ إذن: (الصورة/ النص/ الرسم) فى اللوحة الأولى من قصة الشريط المصور فى (رحلة السندباد الثامنة) للكاتب المصرى، لنقارن بين سفينة تيم سفرن وسفينة قصة الشريط المصور فى اللوحة رقم (١)، وبنظرة خاطفة ندرك أن الأولى فوتوغرافية، أى طبق الأصل الذى صنعه ماديا، وأن الثانية جزئية، أى أن الرسام أرادها طبق أصل الصورة الفوتوغرافية.

كما يمكن الموازنة بين خريطة الرحلة السندبادية عند تيم سفرن ورسمها فى الشريط المصور:

ويمكن القول إن اقتفاء الأثر ـ ووقع الحافر على الحافر ـ من سمات رسوم قصة الشريط المصور؛ فعندما

لوحة رقم (١)





ينفلت كاتب السيناريو من بعض الأحداث أو يتحلل منها تخلصا من أشكالها، يكون الرسام قد التصق بحرفية النص المكتوب، وهنا لا نعتقد في وجود فن مستقل عن الكتابة، بل هي مجموعة رسوم ينعدم فيها الحس التخيلي، كما تفتقد في نص ـ السيناريو لصنع الله إبراهيم.

ولا نستغرب هنا ملازمة الخيال لأنثروبولوجية الرحلة، وافتقاده في ما يفترض فيه ملازمة المتخيل القصصي، إلا أن غلبة التوثيقية على الرسام والكاتب ضيعت علينا متعة تأسيس جنس أدبي له رواجه وجمهوره في الغرب، وإن كان مازال متعثرا في العالم العربي، لتعامل تاريخ الأدب العربي معه «بدونية» ولامبالاة غير العارف بخطورته، ناهيك عن تعاطيه بالهواية لا بالدراية. فأن يقرر تيم سفرن سرد الرحلة ـ بطريقة المذكرات ـ يمكن أن يقبل منه، ولا يقبل من أديب يفترض فيه الخضوع لخصوصية مدونة تخيلية. لهذا يحل ضمير الجمع ـ فيما يصوغه مفرد الرحالة، المستكشف الإيرلندي ـ في إبراز هدف الرحلة:

«ونحن الآن في الطريق الذي سار فيه السندباد البحري والبحارة العرب القدامى، طريق البحار السبعة إلى الصين، وهو الطريق الذي عرفه التجار العرب المغامرون منذ ألف عام...» (١٠٤).

إنها رحلة استعادة أطوار الإبحار البدائي على ظهر مركب أطلق عليه اسم (صحار) ـ المدينة العمانية التي يفترض أنها شهدت مولد السندباد بها ـ تيمنا بالمكان التاريخي، الذي أراده تيم سيفرن متحركا:

«وكان إبحار (صحار) عنصراً أساسيا في رحلة السندباد بأسرها. وكان من بين الأغراض الأولى للرحلة معرفة كيفية نجاح البحارة العرب الأولين في شق طريقهم إلى الصين. كان ذلك إنجازا مذهلا. فقد استطاعوا الإبحار حول ما يقرب من ربع الكرة الأرضية. بينما كانت السفن الأوروبية العادية تعاني من متاعب ومصاعب الإبحار وعبور القنال الإنجليزي. واستطاع العرب قيادة سفنهم في الطرق السليمة لا بالحظ ولكن بعد حسابات دقيقة. وتدلنا النصوص القليلة عن العرب الأولين بكيفية قيامهم بهذا العمل البطولي» (١٠٩).

من ثم، تتخذ قصة السندباد البحري حداثتها بفضل اقتباس الأصل الميثي وتحويله إلى قصة ورحلة شريط مصور. لهذا لا يعدو ما يقدم هنا ذاك التعريف الأولي بتحولات عميقة، لم يسبق أن نال حظوته من الاهتمام. ونظرا لذلك، نعمد هنا إلى طرح مستوى التداخل الإيقوني والرمزي في جنس هذا الفن التاسع، الذي يتجاهله تاريخ الأدب العربي والمؤسسة الثقافية، نظرا للطبيعة المهيمنة على قراءة النتاجات من هذا النوع، المتفاصل فيه بين نظريته والتأمل الشامل في جوهره. ففي إطار الحقل الجديد الذي تفتحه السيميولوجيا العامة، نجد أن التقدم الحاصل في تحليل الخطابات المختلطة، سيمكن دون شك من موضعة الشريط المصور العربي في مجاله الطبيعي من أنماط الأدب، التي تثير الكثير من الافتراضات المتعلقة بوضعية الصورة في الخطاب الإيقوني وخصوصية تخيل قصة الشريط المصور ومشروعيته أو مزايداته على دعائم المؤسسة.

ونبدأ من كيفية تكون الجنس التاسع تحت ريشة رسام قصة الشريط للسندباد البحري؛ حيث يعمد الرسام إلى النقل الحرفي للأصل الجغرافي من رحلة تيم سفرن.

وتمكن المقارنة بين مسار الخريطة (أ) واللوحة(ب) من إعطاء صورة عن أوجه الاقتفاء:

ا ـ الأصل الجغرافى للرحلة الاستكشافية:

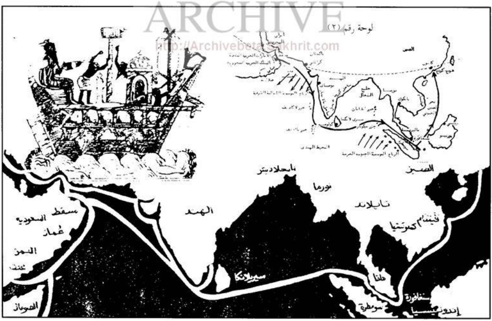
وإذا قارنا بين خريطة الرحالة ـ المكتشف ـ الأنثروبولوجى، واللوحة (٢) لرسام قصة الشريط المصور، عند صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، نجد أن استيحاء الأشكال والمسارات يكاد يتطابق، ولا يقتصر هذا على الخريطة ـ اللوحة، بل يتعداها إلى سيناريو الكاتب الذى يلاحق خط سيرها ومضمونها حتى وإن كان يعمد إلى اختصارها، فباستثناء إضافة المركب ـ المقتبس من الموروث الإيقونى، مع إضافة ثلاثة أسماك فوق الماء، بشكل مفضوح ـ يخالف الميثى والواقعى ـ ببحارة هم أقرب إلى القردة، لا نجد فيه فن (الفن التاسع)، كما هو رائج فى أدب الشريط المصور المتعارف عليه.

ب ـ تحول الأصل إلى فرع ـ الجنس:

وهو تحول يصيب الرسام والكاتب، الذى يقتصر على تقرير وصفى مقتبس عن رحلة تيم سفرن.

ليست الرحلة إذن جنسا أدبيا يقتصر على الكبار، ولكنها تستهوى صغار الشريط المصور. من هذا المنظور، يقدم صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، على اعتبار أنها توفر مادة حيوية قابلة للاشتغال تحت ريشة وأقلام المبدعين، وتجرف الرحلة السندبادية بذلك كل رغبة أمامها وتجعلها قابلة لتلوين المجال وتحويله إلى حلم ملون.

والملاحظ فى رحلات الشريط المصور غلبة الترجمة عليها، بما فى ذلك رحلة ابن بطوطة ورحلات (جاليفر) لجوناثان سويفت، التى تقدم عوالم البحار، فى امتزاج بعوالم ما تحت الأرض فى (لغة المستقبل...) بتشويقاتها وصورها الخلابة، والتى لا تعدلها سوى عوالم (موبى ديك) لهيرمان ميلفيل، بما يقدمه من صراع مع سمك القرش ومصارعة الأمواج ومغامرات الموت والحياة.



من ثم، يبدو أن سارد الرحلة يظل حاضرا فى كتابة سيناريو رحلة (جاليفر) الذى يعفينا من الحدس بمساره، فهو لا يسلى القراء، ولكنه يقدم حقائق ويرويها لإيمانه بأن الهدف هو جعل البشر (أكثر حكمة وأفضل أخلاقا).

لكن اختيار السندباد بالذات ونقله من الموروث الشعبى إلى الواقع يتم بوضع خطة زمنية لبداية الرحلة (شهر نوفمبر) ونهايتها (شهر أغسطس). وفى أعقاب ذلك يدون الإيرلندى تيم سفرن رحلته الثامنة. وكان من المفروض أن يكتب صنع الله إبراهيم الرحلة التاسعة - مادام مقتبسا - فى (الفن التاسع: الشريط المصور)، ولكنه ساير تيم سفرن بنوع من الاختزالية، نظرا لطبيعة القصة القصيرة وللاستعجالية نفسها لمشروع تخيلى يقتصر فيه كاتبه ورسامه على: (الإبحار/ جهاز الكمال/ الاتجاه نحو سومطرة/ الوصول إلى مضيق مالقا/ بلوغ الشاطئ الصينى).

وفى مقارنة بسيطة بين توقيتى الرحلة والشريط المصور، نلاحظ مطابقة الرحلة الجغرافية لرحلة السندباد وأوصاف الجغرافيين العرب. وبالطبع، فإن القاص ليس ملزما بإيجاد مطابقة المتخيل للواقعى بقدر ما عليه مجاوزة الوثائقية من جهة أخرى، إلا أن اختيار الاختزالية والملاحقة هو ما حدا بمسار العمليين إلى تقاطع يلاحقه الجدول اللاحق:

من ثم، يوضح تيم سفرن مساره الجغرافى من خلال تحديد الميثى والتاريخى المستعيد للرحلة:

«وعلى شاطئ عمان ذاته امتدت مدينة صحار، وهنا عثرت مصادفة على صدى أخاذ للسندباد البحرى ذاته، ففى عهد الرحلات العربية الكبرى كان لصحار شأن كبير بين الموانئ المهمة فى العالم العربى، وقد كتب الجغرافى العربى الإصطخرى - الذى عاش فى القرن العاشر - يقول: «إنها أكثر المدن ازدحاما بالسكان والثروة فى عمان، وليس فى الإمكان وجود مدينة أكبر من صحار ثراء فى مبانيها وبضائعها الأجنبية على طول شاطئ الخليج أو فى البلاد الإسلامية قاطبة»، وقال إنها مقر العديد من التجار الذين يتاجرون مع الدول الأخرى، بينما معاصره المقدسى يصف صحار بأنها «المدخل إلى الهند وهى مخزن بضائع الشرق».

وهكذا كان من الأمور المثيرة للفضول كثيرا اكتشاف أن السندباد البحرى يعد من أهالى صحار، وكان هذا أحد الادعاءات التى يصعب التأكد منها، فليس هناك شئ مكتوب يؤكده، ولكن الأمر لا يتعدى القول بأن السندباد البحرى كان شخصا من صحار.

وطبقا لما هو مكتوب، فإن السندباد نجل تاجر ثرى بدد ما ورثه عن أبيه بعد وفاته فى حياة اللهو مع أصدقائه اليافعين، وعندما نضب معين ثروته الشخصية باع آخر ممتلكاته ودخل ميدان الاستثمار التجارى وبدأ يعمل تاجراً مغامرا فى البحر. ويقول كتاب (ألف ليلة وليلة) إن السندباد عاش وتاجر فى بغداد، وكانت كبرى مدن العالم العربى آنذاك وعاصمة هارون الرشيد، وكان الخليفة شخصية لامعة بدرجة شبه خرافية. لذا، فإنه كان من عادة رواة الأزمنة المتأخرة أن يلصقوا بحكم هارون الرشيد روايات عن مغامرات كبرى وأعاجيب تشمل بطبيعة الحال أعمال السندباد البحرى البطولية. لذا، فإننى وجدت أن هناك مجالا لإثارة الفضول بأن السندباد لابد أن يرتبط فى عمان بمدينة صحار، وقد تولى ذلك أشخاص لم يدركوا الصدفة التاريخية بأن صحار كانت المدينة التجارية القائدة فى وقت كانت حكايات السندباد قد تم جمعها. فهل هذا يعنى أن السندباد البحرى كان حقا تاجرا صحاريا، وأن مقره وأعماله البطولية قد نقلت قرنا لاحقا لتزامن فترة حكم هارون الرشيد؟ أم أن السندباد كان من صحار وذهب للحياة فى بغداد؟

إن الإجابة تكمن فى العملية الفعلية للأساطير، وهى الطريقة التى يصوغ بها رواة القصص شخصية السندباد، ومن المحتمل ألا يكون هناك شخص واحد مفرد هو السندباد. ويبدو أنه كان هناك تاجر عربى شهير يتاجر مع الخارج، وعن رحلاته كتب العديد من الروايات، وهكذا أظهرت شخصية البطل. وهذا هو التطور الطبيعى لدورة القصص؛ إذ تؤخذ أعمال شخصية حقيقية ويبالغ فيها وتزين ببطولات أشخاص آخرين حتى تتجمع الروايات وتقدم على شكل قصة مسلسلة. وكانت هذه هى الطريقة التى خلقت بها كل من رحلتى أوليسيس وسان برندن البحرية، ويبدو أن هذا الأسلوب هو ذاته الذى اتبع فى كتابة رحلات السندباد البحرى والتى شارك فيها تجارب تجار صحار مع البلاد الأخرى (٢١/٢٢).

لا مجال إذن لأدنى شك فى أن تيم سفرن فى الشاهد السابق يعى وعيا كاملاً جل العمليات التخيلية والتاريخية والجغرافية، وأخيرا الأنثروبولوجية، التى تقترح البحث فى أركيولوجية معرفية يمتزج فيها الأسطورى بالواقعى، بعد أن ترسخ العنصر الأول واندثر الثانى، بعد تواطؤ الجميع على تغييبه لصالح متعة «احك حكاية وإلا قتلتك» فى (ألف ليلة وليلة).

فهل هى الليلة الثانية بعد الألف تلك التى يحاول تيم سفرن استعادة بعض مشاهدها من خلال النمط الأكثر ترسخا فى المخيلة الشعبية العربية والعالمية؟

لماذا جاءت المبادرة الاستعادية: (إيرلندية/ عمانية)ـ استكشافية / موروثية لا تكتفى باستعادة مشاهد الواقع قبل ألف عام، بل توثيقا للرحلة الثامنة التى لم ينجزها السندباد البحرى، وكان على الرحالة الحالى من هنا الحديث عن (معاصرنا السندباد البحرى) كما تحدث بارت عن ما أسماه (معاصرنا راسين).

إن اليد الثانية ـ من منظور أنطوان كومبانون ـ تتعامل مع النص التسجيلى للرحلة باعتبارها نوعاً أدبياً متميزاً بطابع المعارضة ونمطا صورولوجيا تتحدد معه علاقات (أنا الموروث الحكائى) فى مواجهة (الآخر الميثى الغرائبى).من ثم، يعتبر تيم سفرن ـ عن ملاحظة واستقراء:

«أن السندباد كان رمزا للظاهرة النادرة للعمل البحرى العربى بالطريقة نفسها التى استخدمها المؤلف فى مغامرات السندباد سواء كانت حقيقية أو خيالية».

ويشير كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى قيام السندباد بسبع رحلات. وفى كل رحلة تغرق سفينته أو يواجه أخطارا، وتقذف به الأمواج بطريقة أو بأخرى بعيدا، فيقوم ضد رغبته بإحدى المغامرات. وهذه الحيلة والصورة البلاغية فى السرد قد مكنت الراوى من تحويل مادته إلى مسلسل جذب انتباه الجمهور بحدث وراء آخر، يقرر فيه تيم سفرن:

« والآن، لقد اقترحت القيام بحركة عكسية، أى القيام برحلة واحدة لمعرفة كيفية الربط بين العناصر المختلفة فى الروايات وربطها بتلك الأيام العظيمة التى شهدت التوسع البحرى العربى. وهنا ظهرت حقيقة واضحة: فعند إعادة قراءة كتاب (ألف ليلة وليلة) كان واضحا أن الكثير من الأماكن بطول الطريق البحرى المتجه من الخليج العربى شرقا. وليس الأمر مصادفة أن ذلك الطريق البحرى كان هو الإنجاز الضخم للملاحة العربية الأولى، وكان ذلك الطريق يمتد حوالى ستة آلاف ميل عن طريق سيلان وجنوب شرقى آسيا إلى مدن الصين الأسطورية.

وعند هذه المرحلة بدأت أتحقق من مدى خطورة المشروع؛ فهذه الرحلة ليست كرحلة برندن فى مركب صغير مكشوف استطاع

بضعة أصدقاء صنعه. إن رحلة السندباد كانت أكثر طموحاً إذ إنها استلزمت بحثا وتخطيطا وبناء سفينة ضخمة، إن ذلك قد احتاج مكانا لبناء السفينة وميناء مناسباً لها ومجموعة كبيرة من البحارة للإبحار بها، ويجب أن يكون على ظهرها كمية كافية من المواد والأدوات للحفاظ على استمرار وجود مركب من القرون الوسطى فى البحر لمدة ثمانية شهور على الأقل، مع كمية من المؤن والماء تكفى كل مرحلة من مراحل الرحلة. وإذا كان الهدف الأساسى من القيام بهذه الرحلة هو تسجيلها بدقة، فإنه كان من الضرورى وجود مصور سينمائى ومسجل للصوت، وكان لابد من الحصول على أفراد يستطيعون تسيير مركب شراعى عربى، وقبل كل ذلك كان من الضرورى الإلمام بقدر من اللغة العربية، ولم تكن هناك نهاية لقائمة المطالب، كذلك فإننى أعترف بأن المغامرة كانت ضربا من المخاطرة، وقد قادنى البحث إلى الحقيقة التى تثير القشعريرة بأنه فى السنوات الأولى من هذا القرن، فإن سفينة عربية واحدة من بين عشر سفن عجزت عن الوصول إلى الممرات عبر المحيط الهندى واختفت فى مياه البحر، وكانت الرحلة إلى الصين فى عصر السندباد تعد أمرا خطيرا حتى إن الربان المتمرس الذى يعود سالما كان يعد بحارا نادرا. وإذا كانت رحلة ناجحة إلى الصين تمنح صاحبها ثروة تدوم مدى الحياة، فإن فرص النجاح المتاحة لمثل هذه الرحلات كانت نادرة، فكثيراً ما فقدت سفن ولم تعد إلى موانيها وكانت الخسارة رهيبة» (١٢/١٣).

يقدم الشاهد دلالات عدة على تصورات قبلية وبعدية للرحلة السندبادية، على أساس أنها تتوزع أصلا بين الحقيقة والخيال، فما بالك باستعادة هذه الثنائية فى القرن العشرين، طبقا للمواصفات التى قدمها المؤرخ الجغرافى والرواى الشعبى والمنجز المعاصر.

فالقيام بالحركة العكسية يربط الحاضر بالماضى مع احتفاظه بالبعد المعرفى والزمنى اللذين لا يمحيان الفوارق بين الاثنين، لأن هذا التشديد على الفاصل هو ما يعطى للرحلة والسندباد والمكتشف القيمة الحضارية، فى تفوق عصرنا على عصورهم - السابقين - ويجعلهم قابلين لتأويلات عصرنا، دون أن نكون قابلين لأدنى تصورهم عنا، وإلا ما الفائدة من استعادة مصائر وبصائر السابقين إذا لم يكن فى تجربتهم ما يجعلنا نتفوق عليهم، حتى فى تقليد وسائلهم البدائية فى التنقل عبر مركب سندبادى - لم يدخله أى مسمار واحد - يفتقد حوافز السندباد البحرى وغايات مواجهته للمصائر المجهولة.

وتكمن أنثروبولوجية الرحلة عند تيم سفرن فى هذا الجمع بين شتى العناصر المعرفية، منها:

- احتواء أطروحة (ألف ليلة وليلة) الميثية.
- تمثل كل الأدوار البحرية والحرفية والثقافية للرحلة.
- استحضار سياقات القرون الوسطى بكل أبعادها.
- جعل المغامرة المحك الأساسى لأى تركيب معرفى جديد.
- إيجاد تشكيلة بشرية على ظهر القارب ذات قدرة عصامية.
- تدوين الرحلة بشكل مخبرى يمتزج فيه العلم بالإحساس الفردى.

ويظهر أن المدونة التى تقدمها الرحلة، تكاد تجعل من نفسها قصة فى القصة عند تيم سفرن، كأصل جديد، يقتبسه صنع الله إبراهيم ويطلق عليه (رحلة السندباد الثامنة)، إلا أن الرحالة الإيرلندى يريدها (قصة أخرى):

«وكان فى استطاعتى أن أعمل علما لرحلات السندباد مثلث الشكل، قرمزى اللون بطول خمسة أقدام، وكان ذيل العلم

المتشعب يهتز حتى يمكن رؤية شعار الطائر الذهبى طائرا. وقد تذكرت آخر مرة كان يعلو فيها هذا الشعار الذهبى عندما بدأنا الإبحار من مسقط، وتبين لى أنه إذا قدر لى وللبحارة النجاة، وأن نصل إلى شاطئ كانتون، وأنه إذا نجحت الرحلة، فإن الشكر يوجه لله على عنايته برحلة السفينة العمانية صحار التى جعلت من رحلتنا شيئا حقيقيا. والآن فإن رحلتها كما هو الحال فيما يختص بمغامرات السندباد السبعة.. أنها قد تصبح قصة أخرى» (٣١٢).

لم يكن تيم سفرن يدرى أن (القصة الأخرى) ستصبح بدورها قصة ـ القصة المقتبسة، وأنه سيصبح بطلها ـ فوق كل ذلك ـ فى الشريط المصور، بوصفه يتقمص شخصية السندباد البحرى ويجرب (جهاز الكمال) ويقرأ (الفوائد فى أصول البحر والقواعد) لابن ماجد. إنه بطل بطولات المتخيل والواقعى/ الميثى والحقيقى، فى العمل القصير لصنع الله إبراهيم، الذى نميز فيه ثلاثة خطابات:

- الخطاب التقريرى التوثيقى.
- خطاب البالونات التى يفترض فيها الحوارية.
- الخطاب الإيقونى لرسام تحت الطلب.

وتأتى هذه الخطابات المركبة متداخلة أحيانا، ومتقاطعة مع قصة السندباد أحيانا أخرى فى اللوحتين: (٣/٤).

فرسام قصة الشريط المصور لا يرسم النصف الأعلى للسندباد، بل يستبدل به قائد الرحلة ـ المحاكاة، إلى جانب بحار عمانى فى اللوحة (٣)، التى يظهر فيها تيم سفرن وهو يجرب جهاز الكمال.

أما فيما يتعلق بتصور اللوحة (٤)، فيبدو فيها تيم سفرن مختلفا فى ملامحه عن الصورة فى اللوحة (٣) وهو خطأ قد لا يغتفر للرسام.



لوحة رقم (٣)

لوحة رقم (٤)



يتبين أن مضمون رحلة تيم سفرن هو المادة التى ينهل منها كاتب السيناريو فى اللوحات معيدا صياغتها بنوع من الأمانة التوثيقية. كما تبرز من مقارنة بين نصى (الرحلة/ السيناريو)، (السابق/ اللاحق)، الأبعاد المضمونية. ففى مذكرات الرحلة نجد ما يذكرنا باللوحة (٣):

- «بعد قراءة ما دونه ابن ماجد فى كتابه «... وجدت العلاقة واضحة»(١١١).
- «وكنت قد اصطحبت معى نسخة من كتاب ابن ماجد وأصبح الآن دليلى فى

اختيار الوسائل التى اتبعها العرب القدماء فى الإبحار...»(١١٠).

وتضيع حكايات السندباد البحرى وسط تماهى الخطابات (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة)، وتقمص الأشكال والأجناس والقوالب البلاغية مقاصد تتوزعها خلفيات فكرية عدة.

نحن إذن أمام أربعة مستويات من تمثل حكاية السندباد البحرى:

- الأصل الحكائى للحكايات السبع فى نص (ألف ليلة وليلة).
- التمثل الاكتشافى للرحلة الثامنة فى عمل تيم سفرن (رحلة السندباد).
- محاكاة الرحلة السابقة ومعارضتها بجنس قصة الشريط المصور (المصرى).
- اقتباس الأصل الحكائى لبعض حكايات السندباد وتحويل مسارها إبداعيا فى التجربة الجزائرية.

لهذا، ستجد مقاربتنا لدوائر متخيل (الأصل/ التمثل/ المحاكاة/ الاقتباس) الكثير من التقاطعات والتطابقات والتداخلات والتجاوزات، فى محاولة كل كتابة أو إيقونية التحول إلى أصل بالنسبة إلى متلق لا تهمه العودة إلى التحقيقات فى الأولى أو اللاحق عليها.

من ثم، لن نحافظ على وحدة العمل فى النصوص التى نقترح مقاربتها، بل نتعامل معها من خلال تجزيئية تسمح بمقارنة وموازنة هذه الجزئيات، التى تمكننا من إدراك الإنتاج واستعادته عبر قنوات أجناسية وأخرى وجودية، تتقصى حدود المغامرة فى تعارض مع تقصى حدود الإبداع والتلقى.

المستوى الثانى: تماهى ثلاث كتابات

نقصد هنا بتماهى الكتابات هذا التداخل والتقاطع والتناص الذى تنخرط فيه كتابة الكتابة وإعادة تشغيل المحكى، فى تقريب للأصول إلى أقصى درجات استيعابها فى الأجناس التى تتوزعها: (الحكاية/ الرحلة/ الشريط المصور)، وهى انتقالات ليست اعتباطية كما أنها ليست مجرد مضامين يتم نقلها حرفيا؛ فهى فى الحكاية مجموعة روايات يتوزعها الشفوى والتدوينى. أما فى مجال الرحلة فيتقاسمها الهم الأنثروبولوجى وفن كتابة المذكرات الشخصية، بينما ينحو الشريط المصور إلى نوع من بيداجوجية شبه تعليمية، تتنازعها سلطتان: الإيقونية والنصية.

وبما أن النص الحكائى فى (ألف ليلة وليلة) مدون ولا يحتاج إلى تعليق حول مستكملاته النصية التى يحكمها التداول، فإننا نقف هنا على تمثلاته فى تجربة استعادة كتابته فى رحلة تيم سفرن: (كرحلة/ أنثروبولوجية) يقدم فيها الرحالة الحكاية الأصلية من منظور تلخيصه فى الترجمة الإنجليزية أولا، ثم يختمها بفقرة يقابل فيها بين المظاهر الميثية والواقعية الحالية عبر امتداداتها الزمنية والإنسانية، من خلال ثمانية نماذج:

النموذج الأول: السندباد فى حضرة الرشيد

يقول تيم سفرن :

« وطبقا لحكايات ألف ليلة وليلة فإن السندباد البحرى عندما عاد إلى بغداد أحضر معه خطابا من الملك العظيم إلى هارون الرشيد، ومعه هدايا ثمينة: كأس مصنوعة من ياقوتة ويبلغ ارتفاع الكأس تسع بوصات مزينة باللآلئ، وسرير مغطى بجلد الثعبان الذى ابتلع الفيل، وعليه بقع يبلغ حجمها حجم الدينار، ويحتوى على سحر بأن من يجلس عليه لا يصاب بأى مرض، ومائة مثقال من الخشب العطرى، وفتاة من الرقيق تشبه القمر المنير!

واستدعى السندباد البحرى أمام الخليفة وأخذ يروى لهارون الرشيد كيف أن ملك سرنديب ظهر فى مواكب رائعة جدا، فكان يطوف فى عاصمته ممتطيا فيله الخاص الذى يبلغ ارتفاعه ١١ ذراعا (أى خمس ياردات ونصف ياردة) ومحاطا بعلية القوم وضباطه، وأمامه حامل الرمح يحمل رمحا مذهبا وخلفه حامل الصولجان يحمل هراوة ذهبية، رأسها عبارة عن زمردة طولها تسع بوصات وسمكها قدر إبهام رجل.

وكانت الكوكبة التى تحيط بالملك ـ كما يقول السندباد ـ تقدر بألف فارس يرتدون ملابس مطرزة بالقصب والحرير»(١٨٩).

وتنتهى حكاية الرحلة فى هذا النموذج الأول، لتنفتح على تأويل الرحلة من المنظور التحقيقى:

«ولا تزال مواكب سرنديب قائمة ولكنها اتخذت شكلا حديثا. وفى الوقت الحاضر، فإن هذا الموكب التقليدى يشرفه كل شهر هيئة من نساك سيريلانكا البوذيين، وقبل يومين من إقلاع صحار من سيريلانكا شاهد بحارتها أحد هذه المواكب حيث كان يطوف فى الشوارع المظلمة، وكان تأثيره على البحارة أشبه بالسحر، وكان الراقصون حول النار تغطيهم الأوساخ»(١٨٩).

يشدد الشاهدان عند تيم سفرن على تقديم عينة حكائية تستهدف تحقيقا يعاين أبعاد الميثى فى الواقعى، واستمرارية هذا الميثى بعد ألف سنة، فهل من وظيفة التعليق موضعة الحدث وتقرير حقيقته أو ميثيته ؟

ماهى إذن متعة المتلقى مع (معاصرنا السندباد) ؟ هل هو تشابه لذة الحكى ومتعة استعادة المغامرات والمخاطرات فى جنوب آسيا؟ يبدو أن إنقاذ المتخيل الميثى من الضياع والعمل على استعادة الموروث وإعادة تشغيله كان الهم الأساسى فى أطروحات وأجناس الأدب وتقاطع المعارف من حيث هى حافز لتيم سفرن، من جهة، كما هو مقصد سيناريست ورسام الشريط المصور من جهة ثانية، فى محاولة ترجمة وصول السفينة صحار إلى سيريلانكا وسيرنديب، من خلال تخصيص اللوحة (٥) لاختراق الفضاء الذى أنجز به السندباد أهم مغامراته. إلا أن الحافز الإيرلندى والمصرى لم يتعديا الواجهة البارزة فى حكى (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة).

ففى مشهد اللوحة (٥) ينجز تمثل الحكى بطريقتين: (تقريرية/ تنميطية)، (انظر اللوحة أسفل الصفحة):

النموذج الثانى: السندباد فى وادى الماس:

وكعادة الرحالة تيم سفرن، فهو يسوق ملخص النص ـ النموذج أولا ثم يعود إلى التعليق عليه من الوجهة التى يرتضيها له، مستهديا فى ذلك بالكشوف العينية ـ المدونة:

«وفى إحدى مغامرات السندباد البحرى وجد تفسيرا معقولا فى سيريلانكا، وربما كانت أكثر المغامرات شهرة، وهى مغامرة وادى الماس. وتبدأ أحداث المغامرة فى الرحلة الثانية، إذ وجد السندباد نفسه بعد غرق زملائه،



لوحة رقم (٥)

وحيدا على جزيرة مهجورة، وشاهد بيضة هائلة الحجم، هى بيضة الطائر الضخم الخفى الذى يطلق عليه العرب اسم (الرخ). وعندما عادت أنثى الرخ ربط السندباد نفسه فى إحدى رجليها وطارت به إلى مكان طعامها فى واد بعيد حيث تتغذى أنثى الرخ على الحيات الضخمة التى كانت تطوف فى كل اتجاه. وحاول الوصول إلى مأوى لقضاء ليلته فيه، فوجد كهفا استطاع إغلاقه بصخرة مستديرة.

ولفزعه البالغ الشديد شاهد حية ضخمة تحتضن بيضها داخل الكهف، وقضى ليلته فى حالة من الذعر، وإذ شق طريقه فى الصباح للخروج من الكهف وهو يترنح من الخوف والجوع، فانتابه الذعر إذ وجد جثة حيوان مقبلة نحوه وسقطت على الأرض أمامه. وقد تذكر أنه سمع كيف أنه فى بعض المناطق الجبلية النائية الشديدة الانحدار كان تجار اللآلئ يجمعونها بقذف جثث حيوانات تلتصق بها اللآلئ، وتأتى الطيور الجارحة تلتقط تلك الجثث وتضعها فى أعشاشها حيث يستطيع التجار التقاط اللآلئ.

وأخذ السندباد الواسع الحيلة يملأ جيوبه باللآلئ ولف حول جسمه الكثير من الأحجار الكريمة، وربط نفسه أسفل جثة ضخمة بقماش عمامته. وهناك حياه التجار المسلمون على نجاته التى تثير الدهشة...» (١٨٥-١٨٦).

وتأتى لازمة الحكاية _ التلخيص _ الترجمة فى شكل تعليق تحقيقى يتوزع بين المؤرخ القزوينى والرحالة فى مذكراته:

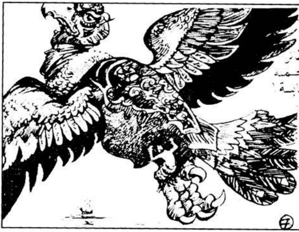
«إن قصة وادى اللالئ وكيفية استخراج الأحجار الكريمة عن طريق قطع اللحم إنما هى فكرة أخرى التقطها القصاصون العرب من مصادر أخرى. ولكن الكاتب القزوينى الذى جمع الكثير من روايات الرحالة فى القرن العاشر يقول إن هذا الوادى فى سرنديب.

وحتى اليوم فإن كمية ضخمة من الأحجار الكريمة تستخرج من سيريلانكا، والطريقة التى تستخرج بها قد تفسر العديد من مظاهر مغامرات السندباد، فالأحجار الكريمة الحقيقية لا توجد الآن فى سيريلانكا» (١٨٦).

نجد أنفسنا فى هذا النموذج الثانى أمام مجموعة إغراءات؛ فالرحالة _ المكتشف يرجع أصول استخراج الأحجار الكريمة _ كما قام بها السندباد _ إلى مصادر أجنبية، من جهة، ويموضع مغامرات السندباد فى سرنديب حسب المصادر القديمة للقزوينى، من جهة ثانية. والإغراء نفسه يقود تيم سفرن إلى تفسير مظاهر مغامرات السندباد من طريقة استخراج سيريلانكا الأحجار الكريمة الآن بعد كل هاته القرون. وتخضع مستويات تأويل التأويل إلى طريقة استعادة الرحلة واعتماد الرصيد الثقافى الذى يقود أحيانا إلى المبالغة فى تفسير الميثى والحكائى بطابع واقعى وتبسيطى يتحقق فى أحداثها، بينما لا تفتقر مغامرات السندباد إلى هذا النوع من الوساطات الخارجية، لأنها فى حاجة إلى قراءة من الداخل، على شاكلة ما قام به بتلهايم فى تحليله لقصص الجن، أو فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية)، لأن المحددات الوظيفية فى تناقل الأحداث والزيادة فيها وطريقة تداولها بين الجمهور أو خلال فترة بعينها، هى ما يقرب البعد المعرفى فى مغامرات السندباد، لذلك تظل قراءة تيم سفرن لهذا النموذج من (الليالى) قراءة ذات أهمية محدودة، برغم اختراقها لقرون من الفواصل التاريخية والأدبية والجغرافية.



لوحة رقم (٦)



لوحة رقم (٧)

ويخيل لنا أن الاجتزاءات والانتقاءات كانت بالمرصاد لحكايات السندباد الأصلية فى (ألف ليلة وليلة). من ثم فقد استهوت الرحالة الإيرلندى كليات المغامرات، متخليا عن أغلب التفاصيل المكونة لجوهر الحكى فى تقاليد (الليالى).

أما قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى، فإنها برغم اقتفائها مسار رحلة الإيرلندى، تعاملت معها من خلال التوقف عند محطات بارزة ومشاهد كبرى، وهذا ما جعل قصة الشريط المصور تركز ـ فى هذا النموذج الثانى ـ على لقطة ولوحة واحدة، خاصة بطائر (الرخ) والسندباد لاغير.

وعلى خلاف ذلك، قامت قصة الشريط المصور الجزائرى، عند عيدر محفوظ، بتوسع فى عرض مشاهد من مغامرات السندباد، وهى تقدم: (بيضات الرخ/ طائر الرخ/ السندباد/ مغارة الماس/ الأفعى الشبح)، كما يتوسع فى رسومها وبالونات الحوار، بشكل يؤسس للفن التاسع، مستعيدا بذلك متخيلا حرا للموروث الحكائى والشعبى للسندباد المعاصر.

وتكتفى قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى بمشهد مختزل يجمع بين سفينة صحار عند الإيرلندى، وطائر الرخ فى حكايات (الليالى). ويقدم ذلك من خلال لوحتين: (٦) و (٧)، إذ يظهر فى (٦) قائد السفينة الإيرلندى ـ مجسدا السندباد ـ وهو يتحسر على قلة الماء فى السفينة... أما اللوحة (٧) فتمثل طائر الرخ فى شكل مهيب باعتباره منقذاً، لا للسندباد، بل لربان السفينة. وبذلك يتدخل خيال الرسام ليجعله محلقا فوق السفينة، وهو تحويل وتكييف للمسار الحكائى، وخروج عن متعارف الحكائى ـ إيقونيا ـ والرحلة معا، أى أن الانزياح الكتابى والإيقونى برغم محدوديته يجمع ما بين اللوحتين معا (٧/٦) فى شكل بالونين متداخلين: الأول يقرر حرج الموقف، والثانى يسمح بتصور معجزة الإنقاذ الفردى، الذى لا يراعى وضعية البحارة، بقدر ما يترك للقارئ متعة تمجيد المصير الفردى الخارق.

ونلاحظ هنا أن رسوم صورة قائد السفينة تتغير ملامحها من لوحة إلى أخرى ـ دونما إحساس من الرسام بالتناقض ـ مع ما يحدثه ذلك من أثر سلبى على المتلقى، حتى لو كان ذلك متعمدا، وهو ما لا يتضح أثره ـ لأن وحدة البطولة والبطل الإيقونى تتطلب ترسيخ

ملامح الخوارق من خلال إضفاء طابع التلاحق والتنامى للقدرات الفسيولوجية والإيقونية والسينوجرافية.

ويظهر هنا أن الرسام لا يستوعب مواقف القصة المصورة، بقدر ما ينجز مضامين كتابية، أو أن التنسيق بين الشريكين: (الرسام/ الكاتب) انطلق من توزيع العمل، لا من عضويته.

وعلى عكس الكاتب المصرى، نجد أن الجزائرى عيدر محفوظ فى (مغامرات السندباد البحرى) يجمع مابين الإيقونى والكتابى، متفوقا فى الأول وجاعلا منه أساس جنس الفن التاسع، فى تخلص واضح من الأصل الحكائى فى الاقتباس، ومغلبا الإيقونى على الكتابى. ويتم كل ذلك من خلال لونين: (الأبيض/ الأسود)، إذ يظهر السندباد إلى جانب بيضة الرخ البيضاء قزماً تحت جبل، مما يدفع المتلقى إلى استقبال أفضل للميثى فى قصة الشريط المصور.

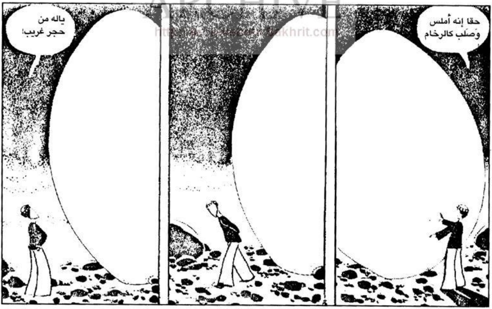
ولا يكتفى عيدر محفوظ بلوحة واحدة لمشهد بيضة الرخ، بل يقدمها ـ فى شكل طولى ـ ثلاث مرات عبر ثلاث لوحات، كما أنه يتعمد عدم تقديم البيضة فى شكلها المكتمل، بل يقتصر فى اللوحة (٨) على أكبر جزء منها ـ وإخفاء الجزء الأصغر. وفى اللوحتين: (١٠/٩) نشهد طوليا نصف البيضة، وفى كل لوحة يظهر السندباد فى شكل طفل صغير: (يلمس البيضة؟ يتركها خلفه/ يقف أمامها مشدوها). ويقتصر السيناريو على اللوحتين (١٠/٨)، فتتحدثان عن البيضة بضمير المذكر:

لوحة (٨) : «حقا إنه أملس وصلب كالرخام».

لوحة (١٠) : «ياله من حجر غريب».

لم يتفوه السندباد باسم البيضة، بل اعتبرها أعجوبة (ملساء/غريبة) وسط حصى وأحجار توحى بوجوده وسط خلاء. وبدل أن يتكلم السندباد، فهو يصدر بعض

لوحة رقم (٨) — لوحة رقم (٩) — لوحة رقم (١٠)



الأصوات المبهجة أى اللوحتين (١٢/١١): «بلف... بلف... بلف» التى يكتبها الرسام بطريقة مثيرة يتدخل فيها السيناريست بأحجام مختلفة؛ بحيث يضعها فى أوضاع عمودية متداخلة توحى بالحيرة والتعجب. كما تبدو علامة الاستفهام داخل بالون الحوار بشكل يستغنى فيه الإيقونى عن الكتابى، ويحوله إلى تكرار ـ بلاغى ـ لفظى« بلف: سبع مرات» فى اللوحة (١١) «بلف: مرتين» فى اللوحة (١٢). من هنا، يسلط الإيقونى الأضواء كلها فى اللوحتين معا على السندباد فى شكل مكبر بالنسبة لحجمهما، إذ يبرز وجهه مستطيلا تكلل رأسه عمامة، فدائرية الرأس واستطالة الوجه والقميص الأسود والبنطال الأبيض هى العلامات المميزة التى يظهر بها السندباد فى كل الأوضاع والمواقف داخل اللوحات (٨/ ٩/ ١٠/ ١٢/ ١٤/١٦/ ٢٠/ ٢١/ ٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٧/٢٨/٢٩/٣٠/٣١/٣٢/٣٤/٣٥/ ٣٦/٣٧/٤٤/٤٦/٤٧)، ونحن نجد فى جميعها ملامح ومظاهر واحدة لبطولة السندباد البحرى، على خلاف تغيراته فى قصة الشريط المصور فى التجربة المصرية، لأننا نتذكر دائما صورة ميكى وتان تان والسوبرمان من مجرد إلقاء نظرة خاطفة على غلاف أو ملصق أو شاشة، فما بالنا بعمل يفترض فيه الوحدة العضوية لا التعدد التنويعى.

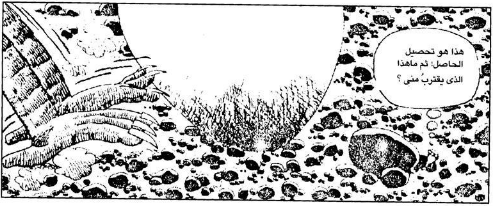
لوحة رقم (١١)



لوحة رقم (١٢)



لوحة رقم (١٣)



أما فى اللوحة (١٣)، فيعكس مفهوم تقديم بيضة طائر الرخ؛ فبدل أن تقدم طوليا يلجأ الرسام إلى تقديم عرضى لها، إذ لا يظهر منها سوى الجزء السفلى الذى يسود الرسام قاعدته بظلال سوداء، ويقترب منها طائر الرخ بأظلاف غريبة لحيوان خرافى على يسار اللوحة، بينما يشير بالون الحوار إلى اقتراب الخطر من السندباد، فى شكل خطاب يجمع مابين التقرير والسؤال:

ـ «هذا هو تحصيل الحاصل! ثم ماهذا الذى يقترب منى؟».

ولا يتوقف الكاتب ـ الرسام فى هذا النوع من الخطابات، لأن اهتمامه منصب على إعطاء اللوحات حياتها المتميزة، من خلال رسم دقائق المحيط، للإيحاء بضياع السندباد بشكله الفولكلورى الذى يعنى الحذق والنباهة، أكثر مما يعنى القوة الجسمانية أو الهندام العادى، فهو ليس البحار ـ المعروف، كما تقدمه الأعمال السابقة، ولكنه مجرد تاجر ـ شاطر، وهذه هى الصورة التى يلقيها عيدر محفوظ فى روعنا، ويرسخها فى مشاهد الشريط المصور.

والمقارنة بين طائر الرخ فى اللوحة (٧) من قصة الشريط المصور المصرى واللوحة (١٤ مكرر) من القصة الجزائرية، تجعل من الأولى أكثر توفيقا من الأخيرة التى تقدم هذا الطائر فى شكل وديع أقرب إلى الدواجن منه إلى الكواسر، قد لا يحمل السندباد المتخفى وراء بيضته على الخوف منه، خاصة أن الليلة (٥٤٤) من الحكاية الخامسة تصف بيضة الطائر فى خطابها السردى بأنها: «قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم...»، كما تصف الطائر الميثى، ضمن أجواء حكى (الليالى) بشكل مهول، يمتزج فيه الكونى بالسردى:

«وإذا بالشمس قد غابت عنا والنهار أظلم وصار فوقنا غمامة أظلم الجو منها فرفعنا رؤوسنا ننظر ما الذى حال بيننا وبين الشمس فرأينا أجنحة الرخ هى التى حجبت عنا ضوء الشمس، حتى أظلم الجو...».

وبرغم نشر الرسام لجناحى الطائر على عرض الصفحة، فإن شكله لا يوحى بالوصف الذى تقدمه الحكاية الخامسة للسندباد فى (ألف ليلة وليلة).

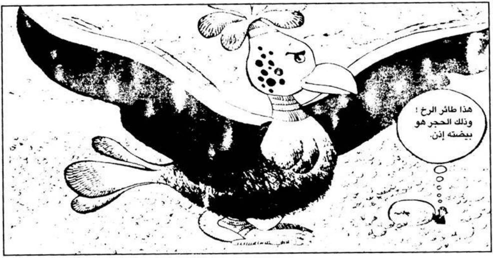
وإذا كانت حكاية (الليالى) تجعل البحارة يعتدون على بيضة الرخ بتكسيرها وذبح فرخها، مما أثار مطاردة طائر الرخ لهم على ظهر القارب، ورميهم بحجر ضخم، فإن رواية قصتى الشريط المصور عند المصرى والجزائرى تجعلان السندباد يواجه الرخ بوصفه منقذاً (من على القارب/ أو من فوق الجزيرة)، كما نجد رواية الجزائرى أقرب إلى واقع المتخيل، خلافاً لرواية المصرى التى تجعل الرخ منقذا لقائد السفينة فى عرض البحر.

ونلاحظ تحقق القصصية عند عيدر محفوظ على مراحل فى:

- اختفاء السندباد خلف بيضة الرخ.
- التماعة فكرة الهروب تشبثا بأهداب الطير.
- انتظار سقوط الليل لإنجاز المشاريع.
- العزم على استعمال الرخ فى انتقاله من الجزيرة.

ويتوسل عيدر محفوظ فى كل هذه المضامين بأشكال إيقونية تتوخى وحدة الفضاء المحيط بالسندباد فى كل اللوحات: (١٣/١٤/١٥/١٦) معتمدا على مقاسات أحجار تتفاوت فى احتلالها الفضاء، ضمن طبيعة قاحلة، يفسح فيها المكان للصورة على حساب الكتابة التى تتخلف وتنحسر فاسحة المجال إلى إيحاءات الصورة. ففى اللوحات الأربع نجد بالونات حوارية محدودة:

- لوحة (١٤ مكرر): «هذا طائر الرخ! وذلك الحجر هو بيضته إذن».
- لوحة (١٤): «على أن أطير من هذا المكان قبل أن يخرج إلىّ فرخه من بيضته ويلتهمنى».
- لوحة (١٥): «سأنتظر مجئ الليل... وأطير».
- لوحة (١٦): «هاقد آن الأوان!».



لوحة رقم (١٤ مكرر)

لوحة رقم (١٤)



لوحة رقم (١٥)



لوحة رقم (١٦)



ويبدو هذا الميل إلى الاختصار وتهميش الكتابة باعتباره مبدأ عاماً خطه عيدر محفوظ فى قصة الشريط المصور من حيث هو جنس أدبى ينتمى إلى الفن التاسع، متوجها إلى جمهور مزدوجى اللغة من جهة الأصل، وإلى الجمهور المعرب، من جهة الترجمة.

وإذا كان السندباد قد خطط للالتصاق بأهداب الرخ، فإن عيدر محفوظ يخصه بثلاث لوحات دون بالونات حوارية، وتبرز اللوحات مغارة ذات انحدار شديد، ففى اللوحة (١٧) نواجه ثنائية (السماء/ الأرض) وفى اللوحة (١٨) ثلاثية (السماء/ الرخ/ الأرض) أما اللوحة (١٩) فيعود الرسام إلى ثنائية (السماء/الأرض)، مع اختلافات بسيطة فى ظلال المنحدر وتوسع حجم السحب وخفتها. فالمتلقى لن يعسر عليه تقييم تكرارية اللوحات بفروق قليلة متعمدة لتوليد عنصر الألفة. إلا أن اللوحات جميعها لا تكشف عن أى أثر للسندباد الذى سنصادفه فى:

ـ لوحة (٢٠): واقفا بقامته الكاملة إبرازا لبطولته وتشديدا عليها.

ـ لوحة (٢١): منبهرا يملأ وجهه كامل اللوحة، كتقنية تجعل من الجزء كلا.

ـ لوحة (٢٢): منحنيا على حجر الماس للفت الانتباه.

ـ لوحة (٢٥): إظهار كامل للقامة وهى على شفا السقوط على قفاها، افتقادا للتوازن.

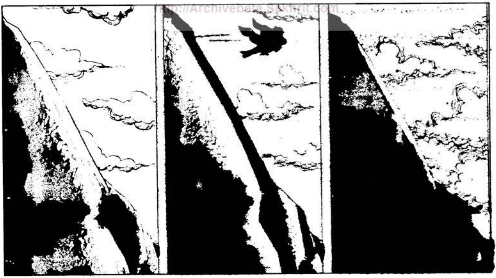
والملفت للانتباه هنا هو تركيز بالونات الحوار على استصدار أصوات التحسر:

ـ لوحة (٢٢): « إيه.. إيه.. » : ضياع الكلام وحضور الصوت المبهم .

ـ لوحة (٢٤): «فر ررررر»: تعبيرا عن افتقاد التوازن.

ـ لوحة (٢٥): «..آ..آ..آ...آه»: إحساسا بالألم . ولا نحصل فى ست لوحات متتالية على أكثر من بالونى حوار فى اللوحتين (٢٠/٢١).

لوحة رقم (١٧) لوحة رقم (١٨) لوحة رقم (١٩)



- لوحة (٢٠): «وا أسفى على تلك الجزيرة الجميلة الخضراء».

- لوحة (٢٣): «الماس... وما الماس إلا حجر! لا أقل ولا أكثر!».

يتبين فى الخطابين معا لبالونى الحوار السابقين توجيها للقارئ - المشاهد إلى حالة نفسية تتضح فى تفحص ملامح تعبيرية لعينى وفم السندباد الذى لا يفرح للغنى ولا يرتاح للخضرة فى عالم ملئ بالخوف والهلع، مما يعكسه الرسام على قسمات الوجه باللوحة التى تفرغ - فى بالونات الحوار - من الكلمات، المستبدلة بعلامات التعجب والاستفهام، بأحجام مختلفة.

وإذا كان عيدر محفوظ يخص الأحداث الكبرى بأكبر الأحجام، فإنه يفرد لوحة طائر الرخ بكل عرض الصفحة، ويتم الشئ نفسه فى رسم أفعى مغارة الماس، التى تظهر السندباد وجها لوجه أمامها، فهو بين نابين وذيل، وببالون حوارى واحد:

- لوحة (٢٦): «ياويلى جاءت ساعتى».

وحين يقرفص السندباد فى اللوحتين (٢٨/٢٧) إيذانا بالاستسلام، فإن انحناءته فى اللوحة (٢٩) تدل على الانصياع للقدر، أما عندما يرفع رأسه فى اللوحتين (٣١/٣٠) فلكى يعبر رأسه عن وقع المفاجأة، التى

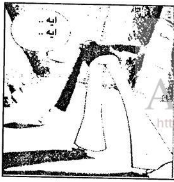
لوحة رقم (٢٠)



لوحة رقم (٢١)



لوحة رقم (٢٢)



لوحة رقم (٢٣)

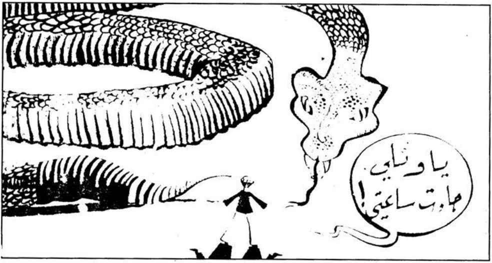


لوحة رقم (٢٤)



لوحة رقم (٢٥)





لوحة رقم (٢٦)

ينقض فيها الطائر على الأفعى فى اللوحة (٣٢)، وينظر السندباد إلى المشهد غير مصدق وقع مفاجأة الإنقاذ غير المحتمل، لذلك يلجأ الرسام إلى وضع السندباد جالسا على ركبتيه وهو لا يحتل أكثر من عشر حجم اللوحة.

ونلاحظ هنا عدم انفلات الشريط المصور من الميثات؛ فهو لا يتوقف عن ملاحقة الأجناس القديمة مع العمل على دمجها فى الأنواع الجديدة... فالشريط المصور فى (مغامرات السندباد البحرى) لعيدر محفوظ، ككل تخيل يقوم على الصراع الرمزى، هو صراع من نمط ميثى، ولا يمكن أن يوجد خارجه أو دونه. فالحكى الإيقونى يعد نتيجة لصراعات وتداخلات فنية بين مجموعة من خطابات مختلطة، يلعب فيها هذا الإيقونى دورا بارزا فى بلورة تجربة فن الشريط المصور.

من ثم، يمكن للفن التاسع من هذا المنظور، وفى هذه التجربة بالذات، أن يندرج ضمن نظام غير منسجم ومعقد، يصدر عن توفيق المغامرات بين شكلين تعبيريين يتطوران بطريقة مستقلة، باعتباره فنا يسمح باستعادة الحكى الموروث وتطويع تكيفه مع المتخيل المعاصر.

فباستعمال معطيات اللغة البصرية فى (مغامرات السندباد البحرى) يجدد الشريط المصور علاقته مع تقليد عريق من التواصل، عبر لوحات وبالونات حوارية، تنزع إلى استعمال الفضاء على أنه مسافة بصرية للتعبير عن حدوسات الفن التاسع، الذى يمتلك طاقات تعبيرية تمكن زمن الشريط المصور من اختراق وسائل تعبير جديدة وتقليد سيميائى خاص بالتعابير البصرية.

وتكون القراءة الإيقونية قواعد تاريخية خاصة، تغذى كفاءة المنتج والمستهلك للصورة، اعتمادا على المعرفة الجمالية والجمعية، التى تجعل للشريط المصور بلاغته الخاصة، ووسيلة تواصل كتابية إيقونية، تعزز سلطة الكتابى كالملصق الجدارى تماما. إلا أنه يتبين فى تلاحق لوحات هذا الفن وأشكال مشاهده تمثيلية لمقاطع مراحل متتابعة لمحكى أو فعل تتخلله عناصر متشابكة، تقتحم الشريط المصور فى هجانة سيميائية تلعب فيها الصورة الوظيفة المهيمنة. وبهذا يتحول الشريط المصور إلى (مغامرات السندباد البحرى)، ويصير إمكاناً فنيا، حتى دون تعاليق بالونات الحوار الكتابية، إلا أنها لا يمكن أن تكون كذلك دون رسوم.



لوحة رقم (٢٧)



لوحة رقم (٢٨)



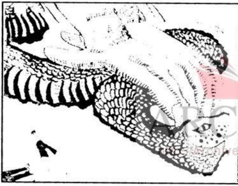
لوحة رقم (٢٩)



لوحة رقم (٣٠)



لوحة رقم (٣١)



لوحة رقم (٣٢)

لقد كانت بالونات الحوار إبداعا قديما يصاحب رسوم القرون الوسطى التى اقتبسها الكاريكاتور السياسى، مع أن هذه البالونات الحوارية استعملها رسامو القرن التاسع عشر. وتضعنا قراءة خطاب بالونات الحوار فى العمل الجزائرى أمام نوعين من الكتابات، الأول وجودى فى لوحتين والثانى شعرى فى لوحات (٢٧/٢٨/٢٩):

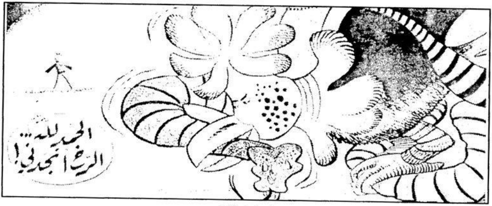
ـ لوحة (٢٧): «لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت».

ـ لوحة (٢٩): «لم أفكر قبل اليوم قط فى أننى قد أموت شر موتة! ».

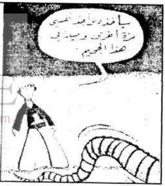
أما اللوحة الثالثة فيلجأ فيها السيناريست إلى اقتباس من رباعيات الخيام:

ـ لوحة (٢٨): «فالموت أمر محتوم. ولا داعى للخوف منه. وإنما أخاف من كونى لم أستمتع بمباهج الحياة». فالمورث ليس حكائيا فقط ولكنه شعرى كذلك.

وتقدم اللوحة (٣٣) مشهد هجوم طائر الرخ على الأفعى، فى الحين الذى يظهر فيه السندباد فى أقصى الصورة غير مصدق لمشهد منقذ لا يدرك دهشة منقذه، لانخراطه فى الحركة اليومية واصطياد الجثث الخرافية فى



لوحة رقم (٣٣)



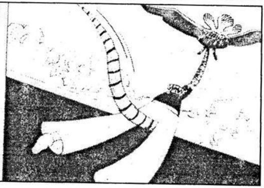
لوحة رقم (٣٤)



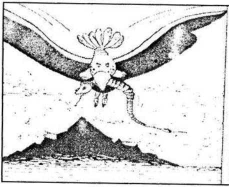
لوحة رقم (٣٥)



لوحة رقم (٣٦)



لوحة رقم (٣٧)



لوحة رقم (٣٨)

مغارة الماس والأفاعى. وتبرز اللوحة كيف يقبض الرخ بين فكى منقاره الضخم على الأفعى، ويعزز رسام الصورة هدفه السردى ببالون حوارى يقع تحت أقدام السندباد، الذى يقول فى اللوحة (٣٣): «الحمد لله.. الرخ أنقذنى!»، وقد كتبها الرسام بخط غليظ وبارز. وتكاد اللوحة هنا تسقط ضحية مراتبية بين النصى والإيقونى. ففى الحين الذى تعطى فيه ثقافة النخبة للكلمة المطبوعة الامتياز الكامل والفائق على حساب الصورة المطبوعة، التى تنزل مراتبيتها إلى مجرد أداة تعليمية وبيداجوجية خاصة بالصغار، واختلاف الأدوار الاجتماعية بين الكبار والصغار، نجد عودة الصورة إلى الدرجة الأولى فى الفن التاسع.

فبعد أن ملأت اللوحة (٣٣) فضاء الصفحة العرضى، يعود مبدع اللوحات إلى توزيع المساحة نفسها بين ثلاث لوحات: (٣٦/٣٥/٣٤)، ليظهر فيها السندباد أمام ذيل الأفعى الذى أخذ يرتفع إلى السماء: لوحة (٣٤)، ويسارع السندباد لاحقا به ـ لأن طائر الرخ كان قد رفع رأس الأفعى فتبعته جثتها فى حركة جرى واضحة: لوحة (٣٥) قفز فوقه وتشبث به على أمل أن يحمل معه إلى حيث النجاة: لوحة (٣٦)، وفضاء الوحات الثلاث السابقة نفسه يتوزع إلى لوحتين: (٣٨/٣٧) ليظهر فيهما السندباد أكبر حجما فوق ذيل الأفعى محمولا إلى المجهول، ممتدا تحت الرخ: لوحة (٣٧). أما لوحة (٣٨) فلا يظهر فيها سوى الرخ والأفعى وهما على أهبة النزول من السماء نحو جزيرة الرخ.

وإذا كانت اللوحة (٣٣)، على كبر حجمها، قد حظيت ببالون حوارى واحد، فقد خصت ثلاث لوحات تحتل حجم سابقتها نفسه بثلاثة حوارات بالونية:

ـ لوحة (٣٤): «سيأخذه وأجد نفسى مرة أخرى وحيدا فى هذا الجحيم».

ـ لوحة (٣٥): «سأجرب حظى خير من البقاء هنا».

ـ لوحة (٣٦): «هب».

وتتكامل البالونات الحوارية: (العزم/ الإقدام/ الحركة)، على حين لا نحتاج فى اللوحتين: (٣٨/٣٧) إلى أى حوارية كتابية؛ لأن الوظيفة الإيقونية حاضرة فى بلاغتها الفنية، بل تجعل من الكتابة فرعا مكملا لا جوهرا فى الجنس الأدبى الجديد؛ بحيث لا تدع للأبجدية حيز التعليق ولا هامش تنميط الميثى والخارق فى الشريط المصور، الذى يزعم لنفسه إمكان استقلاله واستغنائه عن باقى العناصر التقليدية.

من ثم، يقوم الشريط المصور فى (مغامرات السندباد البحرى) على إيقونية تختزل الزمان والمكان فى فضاء الصفحة البيضاء، وتتحول بهما إلى حركات وأوضاع سينوجرافية، تكاد تنزع من السينمائى والصور المتحركة مبدأ عمليهما. ويمكن أن نؤكد من هنا اعتماد الشريط المصور على مجموعة من المقاطع الوظيفية، التى تمثل لوحات إيقونية تنتشر على جزء من فضاء الصفحة، المتوسلة إلى غاياتها بتقنية تحصيلية ذات خانات سينوجرافية، يفترض أنها ثلاثية الأبعاد فى (مغامرة السندباد البحرى) لاعتنائه بمرحلة زمنية معينة هى:

١ـ فضاء زمن حكاية (ألف ليلة وليلة).
٢ـ الوحدة السردية ذات الرسوم متعددة الأبعاد.
٣ـ قوالب الخطابات فى بالونات الحوار.

ومع ذلك، فقد نتعامل مع صور (مغامرات السندباد البحرى) قبل الكتابة، بالقدر نفسه الذى يتوجه فيه إدراك الكاتب والقارئ المتخيلين إلى العالم المرئى قبل تسميته. ويمكن القول بأن ثلاثة معالم ساهمت فى إنتاج هذا العمل، هى:

١ـ مقاطع اللوحات المتلاحقة فى تقنياتها وتمفصل حكيها.

٢ـ الحضور الدائم لشخصية السندباد طوال استمرار اللوحات.

٣ـ تهميش البالونات الحوارية، والاقتصار على وظيفتها التلميحية.

النموذج الثالث: السندباد فى مدفن الفيلة:

تقول مذكرات الرحالة الإيرلندى:

«إن السبب وراء فضولى يوجد فى الرحلة السابعة للسندباد البحرى. ففى إحدى روايات الرحلة السابعة يتحدث السندباد عن كيفية وقوعه أسيرا فى يد القراصنة وبيعه كرقيق، ويبدو أن ذاك وقع فى سيريلانكا، وهناك أرغمه سيده الجديد على أن يصبح صيادا للفيلة وكانت المهمة التى أنيطت به أن يتوغل فى داخل الغابة وأن يختبئ فى قمة إحدى الأشجار وأن ينتظر إلى أن يمر قطيع من الفيلة. وفى كل يوم كان السندباد يقتل أحد الفيلة. ويأخذ الأنياب العاجية لسيده.

واستمر ذلك العمل فترة حتى حدث فى أحد الأيام ولرعب السندباد أن قطيع الفيلة أحاط بالشجرة التى يمتطيها وأسقطوها حتى وصلوا إليه. وإذ ظن السندباد أنه وقع فى فخ الحيوانات الثائرة، ولكن أصابته الدهشة حينما رفعه الفيل قائد القطيع بلطف بخرطومه، وسار به فى الغابة إلى مكان تنتشر فيه عظام العديد من الفيلة المتوفاة.

وكان هذا هو المكان الذى تأوى إليه الفيلة حينما تشعر بدنو أجلها. وكان الهدف من وراء ما حدث أن الفيلة أرادت أن يعرف السندباد المكان الذى يستطيع منه الحصول على العاج دون قتل الفيلة. وعندما عاد السندباد إلى سيده أطلعه على ذلك المكان، وكانت الهدية التى حصل عليها حصوله على حريته وإطلاق سراحه من العبودية» (١٨١/١٨٢).

ويأتى تعليق الرحلة ـ المذكرات من خلال إبداء ملاحظة نصية وتوضيح المعاينة:

«وقد تكون مغامرة السندباد السابعة مع الفيلة فى سيريلانكا إضافة أخيرة إلى (ألف ليلة وليلة)، مع أن قصة فيل سرنديب ورد ذكرها فى المغامرة الرابعة عندما قيل إن الملك الأعظم لسرنديب كان يمتطى فيلا ضخما... فى أثناء احتفاله.

وتنتشر قصة مدفن الفيلة فى طول البلاد وعرضها، وورد ذكرها فى مناطق كثيرة وكتب عنها بلغات عديدة إلى جانب اللغة العربية. فهل كان لهذه القصة قدر من الحقيقة على الأقل فيما يختص بسرنديب؟ وبوجود صحار فى سيريلانكا أتيحت الفرصة لتوجيه ذلك السؤال لهؤلاء الأفراد الذين يعرفون ما حدث للفيلة المتوفاة بين القطعان الحية فى سيريلانكا.

وكان أقرب الناس لمعرفة ما حدث هم الأحياء الذين يعملون فى الغابة ويطلق عليهم لفظ الفدّى (veddah) » (١٨٢).

نحن الآن أمام مستويين من الخطاب:

ـ الأول: ويقدم مختصر حكاية الفيل والسندباد: أى قصة ـ الحكاية.

ـ الثانى: ويعمل على التعليق والشرح الإثنى والأنثروبولوجى للمعرفة.

من هنا ، يتحـول الميثى فى الخطاب الحكائى إلى خطاب آخر يستعيد عادات ذات فضاء محدد: فى سيريلانكا/ سرنديب، على اعتبار أن الرحلتين: (الرابعة/السابعة) قام بهما السندباد فى فضاء يجعله المستكشف ـ الرحالة الإيرلندى فضاء معرفة ، بدل فضاء الأسطورة المجهولة ـ جغرافيا ومناخيا ـ وتحويل كل ذاك إلى قدرة أنثروبولوجية معاصرة.

ويتدخل العامل الإيكولوجى بدوره فى تجديد العبرة التى تقدمها الفيلة بدلالة السندباد على مدافنها. وإذا كان منقذ السندباد الدائم هو عبارة عن سمك ضخم بحجم الجزيرة، وطائر ميثى، تحجب أجنحته أشعة الشمس، وفيل بحس إنسانى مرهف، فإن الحس الحكائى الذى يعود إليه الرحالة يتمثل فى خطابين: (استعادى/توضيحى) يشير فيه إلى أعمال الإيكولوجيين، عبر توثيقية لغات عدة... يلمح إليها بشكل عام، ويعود ليحقق فيها من خلال الرحلة ـ الاستكشافية، مما يعطى للعمل الطابع التحقيقى فى مجال جد معقد إثنيا وسوسيولوجيا، لكنه يسعى إلى استبدال خرافية الحكائى بميثية التمثلى المعاصر.

فالمقارنة بين النص الحكائى والنص التوثيقى قد يكون لها أهمية معرفية وتراثية محددة، فى مواجهة واضحة بين التخيلى والواقعى، خاصة إذا تعلق الأمر بالبعد المعرفى والزمنى الفاصلين بين فترة السندباد وفترة الرحلة الاستكشافية لتيم سفرن، التى تأتى بعد ما ينيف على الألف سنة على زمن السندباد والحكايات. لذلك فإن المعلومات الجديدة قد لا تكون منطبقة بالضبط على بلد آسيوى بعينه فيما يخص قصة السندباد مع الفيلة.

وتكمن الإشكالية الأساسية هنا فى قدرة الرحلة الاستكشافية على انتزاع متعة الحكاية الأصلية أو قصة ـ الحكاية، وهذا مالم يحصل بالطبع، إذ إن الرحلة لو كانت بالفعل كشفت عن خط سير جغرافى فهى لا تضيف إلى متعة الحكى لذة جديدة، بقدر ما تنزع عنه هذه المتعة وتحولها إلى فأر مختبر يموت خلال التجربة، ولا يعمر غيرها أكثر من فترة التحقق من سجل حياتها.

فبرغم النوايا الحسنة التى تقود أصحابها إلى التجريب المعرفى الاختبارى، إلا أنها لا تقود بالضرورة إلى أكثر من تحويل قدسية المجهول وأهواله إلى ألفة التداول، وبذلك تنزع عن النص غرابته الحكائية، وربما متعته كذلك، فى قصة السندباد المعاصر أو (معاصرنا السندباد) فى بلاد الفيلة، وتسجيل نقلة قد لا تكون نوعية، إلى تسويق لسندبادية فى غير بلاد هارون الرشيد، التى كانت فى حاجة إلى متع الحكى، بعد تحقيق لذة السلطة.

لن نقول بأن العالم سيصاب بالخيبة أو الدوار من جراء قراءة توثيق تيم سفرن، ولكنه قد يعجب من معاصر قلد السندباد فى كل شئ، إلا فى صناعة الحكى وتسويق متعته عبر الأرجاء واللغات والآداب.

النموذج الرابع: السندباد **والجزيرة العائمة** :

ونجد هنا على خلاف عادة الرحالة فى الترتيب أنه يقدم التعليق قبل مختصر الحكاية:

«وقد تبينت كيف أن الحيتان هى المسيطرة على كثير من قصص البحار. ففى القرن الخامس قيل إن سان برندن قد استقر فوق ظهر حوت وهو يعتقد مع بحارته أنه جزيرة. وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحرى فقد مر بنفس المغامرة. بل إن حوت السندباد كان يحمل على ظهره قطعا من الحجر والتربة وكان هناك أيضا أشجار نامية ومجرى ماء عذب استخدمه البحارة فى غسل ملابسهم» (١٤٨).

أما مختصر الحكاية فيوجزه كالتالي:

«... وعندما غاص الحوت في الماء اندفع البحارة زملاء السندباد نحو سفينتهم بينما أنقذ السندباد نفسه وارتمى في حوض خشبي ضخم للغسيل، وأخذ يجذف بيديه ورجليه والأسماك تناوش رجليه إلى أن وصل إلى بر الأمان، إلى الحقيقة»(١٤٨).

وإذا عدنا إلى الليلة (٢٥٦) من (ألف ليلة وليلة)، بقصد مقارنة الأصل بالمختصر الذي يورده تيم سفرن، فإننا نجد الفارق الهائل بين النصين يستحق أكثر من وقفة تأملية، وشتان بين الأصول والفروع، ونتعمد هنا إثبات النص الأصلي لليلة، حتى نضع القارئ في الصورة الانزياحية لباقي التماهيات بهذا الأصل. تقول (ألف ليلة وليلة):

«...نزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين أوقدوا فيها النار واختلفت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يتفرج، وكنت أنا من بين المتفرجين في جوانب الجزيرة وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها، وصاح بأعلا صوته يا ركاب السلامة أسرعوا واطلعوا إلى المركب وبادروا إلى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ماهي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك.

وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح...»

ورغم أننا اقتصرنا على صلب الحكاية واستبعدنا مقدماتها، فإن هدفنا يظل هو معارضة الأصل بالفرع: (التلخيص/ الأقصوصة/ القصة) عند: (تيم سفرن / صنع الله إبراهيم/ عيدر محفوظ).

فالرحالة الإيرلندي الذي يعتبر بطلا غربيا معاصرا، قد استقر بدوره فوق ظهر حوت القرن الخامس، معتقدا أنه فوق جزيرة. وأهم قالب يمكن التشديد عليه في تعليقه كان كالتالي: «وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحري»، أي أن الواقعة مسبوق إليها في المتخيل الغربي برغم الإضافات التي تفوق بها حكي البطل العربي.

فهل كانت للسندباد البحري قنوات أخرى للاستلهام غير رحلاته البعيدة؟

نعتقد أنه لاحدود للخيال الإنساني ولا حدود للمغامرات في فضاء مسكون بقوانين الصدفة وطبيعة ما فوق الطبيعة، وهو ما يجعل من السندباد بطلا لا تنتزع بطولته بمجرد استعادة رحلاته وحكيه، برغم ما يقدمه تيم سفرن ومن بعده من توضيحات تعتبر كشفا لغمة الأمة.

ويجد رسام الشريط المصور ضالته في رسم الجزيرة العائمة بما تمثله من موضوع استهواء، لذلك يعمد الجزائري عيدر محفوظ إلى تقديم شخصية نخالها لأول وهلة سندبادنا البحري، إلا أننا نكتشف فيها البحار الذي أوقد النار على ظهر الحوت ـ الجزيرة العائمة ـ وتسبب في كارثة غوص الحوت تحت الماء.

ونعثر في اللوحات:(٤١/٤٠/٣٩) على تقديم البحار مقرفصا يشعل النار: لوحة (٣٩)، وواقفا وقد تجاوزت النار قامتة: لوحة (٤٠)، ثم محاولا الابتعاد عنها: لوحة (٤١)، وهذه الأخيرة يختفي فيها النخل



لوحة رقم (٣٩)



لوحة رقم (٤٠)



لوحة رقم (٤١)

على خلاف سابقتيها، وكانتا ترمزان إلى نوع من الحياة فوق الجزيرة العائمة ، ويتكشف هذا الرمز ـ النخيل ـ دفعة واحدة فى اللوحة (٤٢) ليبرز مكثفا ومائلا متعاضدا فى وجه الكارثة، وتحت أجنحة النوارس التى حلقت جزعا نحو الأعلى. لقد انتفض الحوت رافعا رأسه إلى الأعلى متخلصا من تسلط الغرباء على ظهره، فى حين تبتعد السفينة فى أقصى اليمين، بقائدها الذى فقد الأمل فى جمع كل بحارته، هذه الرواية المشتركة بين استعادتين للأصل.

وفى اللوحات الممثلة للمشهد، يوفق الرسام فى وضعنا أمام عالم الموت والحياة، دون أن يضطر إلى استعمال بالونات الحوار، التى تتحول إلى مجرد تعاليق رومانسية (لدخان القلوب) ، (جرح القلوب)، (تعدى القلوب)، (زفرة القلب) ، كما لو كان الشاعر هو الذى يخط الكتابة بدل السناريست. وبالفعل فإن اللوحة(٤٢) تعزز هذا الانطباع باقتباس بيت شعرى للشاعر سعدى جولستان من ديوانه (بستان الورد). وبذلك تتحول مأساوية الموقف إلى رومانسية يخوضها قلب كسير أو فعل تنظيرى للتطهير الأرسطى.

وتنحسر بالونات الحوار من كل هذه اللوحات المذكورة ـ سابقا ـ لتفسح المجال الكتابى إلى تلميحات وقوالب شعرية جاهزة، فى شكل تعليق على اللوحات:

ـ لوحة (٣٩) : «حذار من دخان القلوب الجريحة» .

ـ لوحة (٤٠) : «فجروح القلوب تفتح باستمرار» .

ـ لوحة (٤١) : «فابتعد ما استطعت عن تعدى القلوب» .

ـ لوحة (٤٢) : «لأن زفرة قلب واحد تقلب الدنيا رأسا على عقب...» .

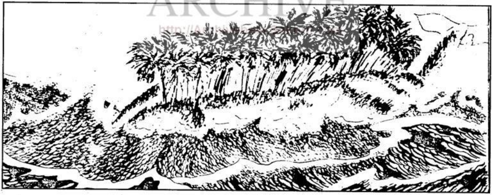
ففى اللوحة الأخيرة تتم الإحالة على سعدى جولستان، فى ابتعاد واضح لحكاية الشريط المصور عن الأصل، باقتفاء أثر متخيل إنسانى يفيض بقوة إيحائية، تبتعد عن محاكاة الأصل أو تحقيقه.

ويعود عيدر محفوظ فى اللوحة (٤٣) ليذكرنا بمصير الجزيرة العائمة، التى تشهد آخر ارتفاعاتها بنخيل متكاثف ـ غابة ـ كما لو كان يستعد لانتحار جماعى، وقد أحاطت به الأمواج من كل حدب وصوب، فى تطويق شامل، إيذانا بالهزيمة أمام طبيعة هائجة.



لوحة رقم (٤٢)

لوحة رقم (٤٣)



ويركز رسام الشريط المصور على الارتفاع والانخفاض والهوة، وهو مفهوم ثلاثى للوحة (٤٣) التى تختلف عن سابقتها ـ برغم مقاسيهما الكبير ـ فى إظهار ذيل الحوت، وكانت سابقتها قد شددت على الرأس الذى يغوص فى اللوحة ـ تحت البحر ـ فاتحا هوة عميقة تبتلع داخلها السندباد البحرى فى اللوحات: (٤٤/٤٥/٤٦)، إذ يظهر فيها ـ على التوالى ـ سندباد يتشبث بخشب: لوحة (٤٤)، وتحت الماء: لوحة (٤٥) ومرتفعا فوق الماء منقلبا على ظهره: لوحة (٤٦).



لوحة رقم (٤٤)



لوحة رقم (٤٥)



لوحة رقم (٤٦)

لوحة رقم (٤٧)



من ثم، نستعيد السندباد الذى غيبه الرسام لمدة طويلة، قبل أن يعود بملامحه الثابتة، التى لم تتغير فى كل لوحات الشريط. كما نلاحظ فى هذه اللوحات غياب بالونات الحوار والاقتصار على الحركة. أما حين يرغب الرسام فى استعادة بالونات الحوار فى اللوحة (٤٧)، فإنه يقتصر على مصاحبة حركة يد السندباد البحرى الممتدة نحو السفينة فى أقصى اليمين، بعيدا عن فضاء الفاجعة، التى يشهد عليها الجزء الأعلى من جسد السندباد البحرى، وقد استقر فوق قطعة خشب، فهو موزع ما بين السماء والبحر، يصيح على السفينة المغادرة: «لا تتركونى. إنى مازلت حيا ! ».

لكنها استغاثة ابتلعها بحر الفزع، لأن قدر السندباد بين يدى الرسام فى الشريط المصور، فهو وحده الذى قرر مصيره، وحكم عليه بخوض لجة القارئ المتخيل.

النموذج الخامس: السندباد الزوج المخدوع:

يقدم الرحالة قرينه التاريخي في المغامرة الاستكشافية من خلال مشهدى السعادة والشقاء:

«ففى إحدى رحلات السندباد وجد نفسه فى بلد يحبه جدا وكان الحاكم يرجو أن يبقى السندباد لديه، ولذا فإنه أجرى الترتيبات لزواج السندباد من إحدى النساء الوطنيات من أسرة عريقة. وعاش السندباد حياة هانئة ثرية مع زوجته حتى مرضت وماتت. وأصابه الذعر عندما عرف أنه سيدفن حيا معها. وكانت التقاليد تقرر أن الزوج الذى تموت زوجته يدلى بحبل فى كهف مقبرة مع جثمان الزوجة المتوفاة ومعه قدر ضئيل من الطعام والماء. ثم يغلق أهل الزوجة مدخل الكهف ويترك الرجل حتى ينتهى. وعندما رفض السندباد أن يفك الحبل من حوله فإنهم تركوا الحبل معه وانصرفوا.

وعاش السندباد وهو محاط بجثث الموتى وأحس برهبة الأسلوب الذى ينص على قتل الرجال الأرامل وراح ضحيته رجال تدلوا فى نفس الكهف، واستولى السندباد على طعامهم. وحدث أن وجد السندباد حيوانا ضخما متوحشا ينطلق فى الكهف، فتبعه من خلال ممر ضيق إلى أن وجد نفسه على شاطئ الجزيرة. ولحسن حظه وجد سفينة عربية تجارية تمخر عباب المحيط. واستطاع لفت نظر من فيها ، وهكذا تم إنقاذه لكى يتمم مغامرته».

من ثم يحدد الرحالة فضاء المغامرة فى مجال المعاينة:

«وعندما أبحرت صحار من شتلات فى ١٣ ديسمبر كان يفصلنا عن الهند ١٧٠ ميلا من بحر لاروى وهو الاسم العربى فى العصور الوسطى الذى كان يطلق على بحر العرب»(١٤٤).

هذه الرحلة التى تلخص السفرة الرابعة والليلتين: (٥٤٢/٥٤١)، يقدمها تيم سفرن الإيرلندى عن نسخة جالان، وهى تتوخى الإيجاز والقصدية الضيقة، التى يمكنه فى حدودها تعيين المكان الذى تردد عليه السندباد البحرى، إلا أنه من خلال التعليق لم يفرز أكثر من تأويل بسيط لترجمة الاسم العربى لبحر لاروى فى العصور الوسطى، وهو ما لا يقدم الحكاية فى الرحلة، أو ينزع شيئا منها، وكان من المفروض أن يمنح التعليق غير هذا من الأبعاد الجديدة لليلتين، رغم اختزاليتهما القصوى فى عمل الإيرلندى. إلا أن المقارنة بين النصين (الأصلى للحكاية/ والفرعى لرحلة) قد وسمت الفرعى بالمسخ، كما يعتبر الأصلى مولدا لوظيفة لغوية تعتمد بلاغة تكرار، لا تكشف فقط عن سندباد بحرى تلاحقه الفواجع، بل تضعنا أمام مبدأ الحكى الآخر: (اقتل أو تقتل).

لقد كان سندباد الأصل نموذجا للحفاظ على الحياة بكل الوسائل، وهو ما تشدد عليه (ألف ليلة وليلة):

«وأقمت فى تلك المغارة مدة من الزمان وأن كل من دفنوه أقتل من دفن معه بالحياة، وآخذ أكله وشربه أتقوت به...».

النموذج السادس: السندباد فى جزيرة أكلة اللحوم:

ويلجأ ملخص الرحلة الإيرلندى ـ خلاف النماذج السابقة ـ إلى (التعليق/ التلخيص/ التأويل):

«إن مؤلف مغامرات السندباد البحرى طبق لقب مهراجا على أى حاكم غنى قوى فى الممالك البعيدة. ولكن الطريق البحرى إلى مملكة المهراجا الأعظم كان محفوفا بالمخاطر.

فإذا كان الإبحار من خليج البنغال فإن البحارة العرب كانوا يخشون المنطقة الساكنة عند جزر أندامان. كما كتب العرب. كانوا سلالة بشعة مشاكسة من أكلة لحوم البشر، ذوى شعر مجعد يقبضون على البحارة ويمزقونهم إربا وهم أحياء ويلتهمونهم. كذلك كان أكلة لحوم بشر آخرون على شاطئ سومطرة، يبدو أنه جاء ذكرهم فى مغامرات السندباد البحرى»(٣٤٤).

ولا يفوت الرحالة التشديد على ما يطلق عليه بسذاجة (التطابق):

«إن التطابق المحتمل لقصة السندباد البحرى عن أكلة لحوم البشر مع وصفائهم أكلة لحوم البشر فى سومطرة يشير إلى حقيقة واضحة هى أن الأهالى فى قصة السندباد كانوا يستخدمون مخدرا فى الطعام الذى يقدم للضحايا، وفى شمال سومطرة كان النبات المخدر هو الحشيش يضاف إلى الطعام ليعطيه نكهة ومذاقا مقبولا، وربما كانت هذه هى الفكرة عن الضحايا المخدرين لأكلة لحوم البشر فيما وصل إلى الفلوكلور العربى، وقد اختلطت هذه الفكرة مع التقارير عن أكلة لحوم البشر فى سومطرة، إما لأن أهالى الباتاك من الشمال، أو ربما كانوا من القبائل المحاربة الشرسة فى الجزر الممتدة على طول الشاطئ الغربى.

وتمتد هذه الجزر مباشرة فى الطريق الذى تسلكه السفن العربية التى تقصد ميناء فانسور، والذى عرف بعد ذلك باسم باروس، حيث كان العرب يشترون الكافور العالى الجودة والذى اشتهرت به المنطقة. وكان الصينيون يدفعون مبالغ طائلة فى سبيل الحصول على كافور فانسور عندما كان العرب يجلبونه معهم إلى كانتون، وإن الحصول على هذه الشحنة الثمينة كان يستأهل المخاطرة والوقوع فى أيدى أكلة لحوم البشر»(٣٤٥).

أما النص الحكائى فى مذكرات الرحالة فيتأخر على التعليق:

«ففى الرحلة الرابعة تحطمت السفينة التى كانت تقل السندباد ورفاقه على شاطئ جزيرة غريبة. وتقول القصة إن الأهالى قادوا الناجين من الغرق إلى قريتهم حيث قدموا للرجال المنهكين طعاما أضيف إليه بعض الأعشاب، والتهم الرجال الطعام بشراهة، وكان السندباد غير مطمئن، وبالرغم من إحساسه بالجوع لم يتناول من الطعام شيئا. وشاهد رفاقه وهم يأكلون أنهم فقدوا شعورهم، وبدأت عيونهم تدور بينما هم يترنحون وكأنهم مخدورون.

واستمر تقديم الطعام لهم وهم يلتهمون بشراهة. وفى الأيام التالية استمر تقديم الطعام بكميات هائلة، وبدأ هؤلاء الزوار الذين لا يداخلهم الشك يزداد وزنهم واستمر السندباد رافضا طعام الأهالى، إذ إنه لاحظ وجود مواد مخدرة به.

وبينما كان السندباد يقوم فى أحد الأيام باستكشاف القرية، صادف رئيس الجزيرة ورجاله يلتهمون أحد الأشخاص، وتحقق أن الأهالى يقدمون الطعام لرفاقه حتى تصبح أجسادهم سمينة تصلح لإقامة حفل لأكل لحومهم.

وإذا كان الوقت قد انقضى وهم مخدرون فإن السندباد هرب من القرية ومر على رفقائه فوجدهم راكعين على أيديهم وأرجلهم فى الحقول، يأكلون الحشائش كأنهم ماشية سمينة تحت مراقبة الرعاة»(٢٤٦).

ودون إثقال للعرض بالنصوص الأصلية لحكاية السندباد فى جزيرة أكلة اللحوم البشرية، نفترض أن القارئ يعرف تفاصيلها فى الليالى نظرا لشهرتها. لذلك نقتصر على اختزال ملاحظاتنا فى العناصر التالية:

- انحسار دور قصة الشريط المصرى والجزائرى وابتعادهما عن هذا الموضوع.
- اختزالية النص الحكائى للرحلة واقتصاره على الحدود الدنيا القابلة للتأويل.
- تفوق التعليق والتفسير والتحقيق على باقى العناصر المعرفية الأخرى.
- مقابلة معلومات الجغرافيين العرب والأوروبيين ومواجهتها بالحكى فى (الليالى).
- جعل أكلة لحوم البشر موضوعا أساسيا لكل النقاش فى مذكرات الرحالة.
- تغليب المعرفة الإثنية - لسومطرة - وتأكيد استمرار عاداتها عبر القرون.
- تقديم أجوبة عن مخدر وكافور الجزيرة، اعتمادا على التاريخ التجارى بين المشرقين.
- تفوق الرحلة - الاستكشافية على رحلة السندباد، بإخراج المجهول إلى معلوم التاريخ.
- تماهى البطولات لسندبادات: (الرحلة/قصة الشريط/الحكاية).
- غياب عنصر الصورة واللوحة التى تقدم السندباد فى الجزيرة المتوحشة.
- تعدد الإحالات على الأصل وتعزيز موقعه فى المتخيل المعاصر.
- تقليص الفواصل الزمنية ما بين القديم الأسطورى والحديث الميثى.
- التعامل مع النص الحكائى باعتباره نصا مفتوحا قابلاً للتأويل والتمثيل الأنثروبولوجى.
- سيطرة المقارنات النصية والأجناسية على مقاربة حكاية (الليالى).
- تحويل الشفوى إلى مدونة للاستشعار التاريخ - جغرافى.
- لفت الانتباه إلى مشاريع التجسيد لرحلات الرواد شرقا وغربا.
- تجريب القدرات البشرية والبيئية والمختبرية والتوثيقية فى الرحلة - الحكاية.

النموذج السابع: السندباد والعجوز - الحيوان:

ونعثر فى هذا النموذج على (التعليق/ الحكاية/التعليق) الذى يجعل من الرحالة محققا لرحلته فالتعليق الأول:

«وقد أمدتنا سومطرة كذلك بتفسير لمغامرة أخرى من مغامرات السندباد البحرى نفسه فى أرض تغطيها غابة غنية تبعث على البهجة بما تحتويه من أشجار الفواكه والزهور»(٢٤٩).

أما التعليق الثانى والأخير:

«وقد يكون عجوز البحر هذا هو من وجهة عربية قديمة أحد أفراد القردة العليا الأورانج - أوتان لأن هذه العادات تتفق تماما مع الأوصاف التى أطلقت على عجوز البحر، ومظهره كشخص عجوز حكيم، والجلد

الأسود الخشن الذى يغطى ساقيه وطعامه الذى يجمعه من أشجار الغابة.

وقد روى البحارة العرب الكثير عن أحوال حيوانات عجيبة فى سومطرة والببغاوات ذات الألوان الزاهية الكثيرة والتى تنطق كالإنسان، والحيوان وحيد القرن السومطرى؛ والخنزير الاستوائى (التابير). ويبدو أن الأورانج أوتان سلالة خاصة بإنسان لاينطق ولا يزيد غرابة عن كثير من أفراد القبائل المتوحشة، ولاشك أن أهالى سومطرة يؤيدون هذا الاعتقاد الخاطئ.

ففى هذه القرى المنعزلة داخل الغابات فى سومطرة لا يزال الأورانج أوتان يعد نوعا من السلالات البشرية الخطرة التى يجب تحاشيها بأى ثمن، وهى مختلفة تمام الاختلاف عن القرد الجبان الذى نعرفه»(٢٥٠).

أما الحكاية التى تقدمها مذكرات الرحالة الإيرلندى، فيقول فيها:

«وصادف السندباد رجلا متقدما فى السن جالسا بجوار جدول مائى، ولم يتكلم العجوز ولكنه أتى بإشارات تدل على رغبته فى عبور الجدول. ولكى يتفضل عليه بخدمة حمل السندباد العجوز على كتفيه وخاض فى الماء فى طريقه إلى الشاطئ المقابل. ولكنه عندما انحنى لكى يهبط العجوز بعد وصولهما، إذا به يرفض الهبوط بل إنه فجأة شد رجليه بقوة حول عنق السندباد حتى قارب على الإغماء. وإذا تطلع السندباد إلى رجلى العجوز أصابه الرعب إذ رأى ساقى حيوان وحشى يغطيهما جلد أسود خشن. وأخذ هذا الحيوان يضرب على رأس السندباد وظهره وكأنه حيوان للحمل، وأرغمه على المسير فى الغابة حاملا إياه، وقد أمكنه اقتطاف فواكه برية ليأكلها. وكلما حاول السندباد الحصول على شئ من الراحة أو أن يهرب من هذا الحيوان كان ذاك المخلوق يرفسه ويرغمه على الطاعة.

وأخيرا وبعد مضى عدة أيام فى هذه المأساة، وضع السندباد بعض الفواكه البرية فى ثمرة من القرع العسلى وتركها تتخمر وأخذ يشرب منها ليخفف من متاعبه. وعندما شاهده العجوز فى حالة انتعاش خطف منه المشروب واحتساه. وأعطاه السندباد المزيد من المشروب، إلى أن أصبح فى حالة سكر شديد وأخذ يترنح ويتمايل وخفف من قبضته وقبضة رجليه عن عنق السندباد وسرعان ما انتهز السندباد هذه الفرصة وألقى بذلك المخلوق الذى أسكره المشروب إلى الأرض. وإذ بقى هكذا عاجزا عن الحركة التقط السندباد حجرا وألقاه على رأس عجوز البحر فقتله»(٢٤٩).

ونصادف فى هذا النموذج مجموعة من المعطيات التى نوجزها كالتالى:

- عدم تعرض قصة الشريط - المصور إلى السندباد والعجوز - الحيوان.
- وجود صورة بدائية - فى الطبعة الشعبية القديمة - للسندباد وهو يقتل الحيوان.
- تحديد موقع سومطرة مكان مغامرة السندباد والعجوز - الحيوان.
- افتراض الرحلة أن يكون الحيوان أحد قردة الأورانج إتان على أنه سلالة غريبة.
- التوسل بالحكاية لبلوغ تحديد الواقعة فى فضاء الرحلة الاستكشافية.

ـ مقابلة روايات البحارة العرب مع رواية ـ حكاية ـ السندباد.

ـ تأويل غرائبية عوالم السندباد بغرائبية جغرافية ـ بيئة ـ قارية.

ـ تخلص السندباد ـ فى الأصل ـ من الحيوان بتسكيره وقتله، وتطابق ذلك مع رواية ـ الرحلة.

تركيز الرحلة فى المضمونى على حساب فن الحكى فى الأصل.

ـ توظيف الأنثروبولوجية فى توضيح العلاقات غير المتكافئة بين السلالات.

ـ نزع الطابع الغرائبى عن الحكاية بالكشف عن مصادرها القارية والواقعية.

النموذج الثامن: السندباد الصينى:

ينتهى الرحالة الإيرلندى فى هذا النموذج إلى استبعاد الحكائية لصالح تدوين الملاحظات وإبداء الافتراضات الممكنة، من هنا فهو يرى أنه:

«ربما كان لدى مؤلف المغامرة السابعة من مغامرات السندباد فكرة غامضة عن الصين، وهى أقصى ما وصل إليه من معلومات، إذ إنه سجل ذلك فى المغامرة السابعة بعد أن تحطمت سفينته فى أكثر البحار خطورة، ووجد السندباد أناسا غرباء الشكل إلى درجة أصابته بدوار فأخذ السندباد يذكر اسم الله فتوقف مفعول السحر، وأعيد السندباد فجأة إلى الأرض.

وتفيض كتب الغرائب العربية بأخبار الطيور الآدمية، فهى مخلوقات خيالية أو خرافية ذات ريش ناعم لامع ووجوه ساحرة، تزخر بها التقارير المبدئية للرحلات التجارية الأولى إلى الصين للتحدث عن البلاد الغريبة التى حدثت فيها مغامرة السندباد السابعة. تتحدث هذه القصة عن كيفية جمع السندباد لثروته فى تلك البلاد من بيع أجزاء من جذوع أشجار الألو الضخمة (أشجار الصبار حيث تستخرج منها عصارة مرة)، وفى الحقيقة فإن التجار الصينيين من كانتون كانوا يدفعون مبالغ باهظة للحصول على خشب الألو من الخارج كما هو واضح فى التقرير... ومن المؤكد أن الجغرافيين والتجار العرب كانوا يعرفون الكثير عن تجارة الصين...» (٢٩٥).

وعلى خلاف سابق النماذج، لا يقدم تيم سفرن تلخيصا لحكاية السندباد السابعة، بقدر ما يعلق على أحداثها، فمن صورة غامضة لصين السندباد، إلى تفسير غرابة حكى المغامرات، مما ينزع عن هذا المحكى عنصرا مهما من عناصر مكوناته، وإلحاقه بألفة المعهود، فليست القضية فى نقص معلومات السندباد، ولكنها فى طبيعة توزيعها على فضاء الحكى، الذى لا يتطلب معلومات كثيرة ـ سواء كانت غامضة أو واضحة ـ بل يحتاج إلى كيف فى توزيع أبعاده. وفى حالة السندباد بالضبط يتمحور الحكى حول الفرد الذى يخدمه الحظ والطبيعة والناس.

كما يشدد على الاستعداد لتلقى الحكاية ـ لا معلوماتها ـ مهما كان الخطأ الذى يحتمل الزيادة والنقص، لا من قبل السندباد وحده بل من طرف رواته عبر الأزمنة والأمكنة، لأن مفعول السحر فى إعادة السندباد إلى الأرض بعد أن كان قدره البحرى قد حكم على آخر آماله فى استمرار رحلته فوق البحر، كما يرى ذلك تيم سفرن فى تقدير خوارق السندباد البحرى، كان واضحا.

كما أن الإشارة إلى (متن الغرائب العربية)، التى يقصدها الرحالة نفسه لا تعنى الحكايات بالدرجة



لوحة رقم (٤٨)

لوحة رقم (٤٩)



الأولى، لأنها تشمل كتب الجغرافيين والمؤرخين، ونعرف كم حفلت كتب الطبرى - وغيره - بخرافات لا حصر لها.

أما (الطيور الآدمية) و (المخلوقات الخيالية أو الخرافية ذات الريش الناعم)، التى حفلت أوصاف الجغرافيين والتجار بها قبل وبعد السندباد، فهى تنقل غرائبيات عن مسميات وأوصاف، لو ظهرت أسماؤها ومواصفاتها لاختفت أسباب الغرابة فى أدبها، وبما أن الرحلة تعتمد على الاستكشاف واستعادة الرحلة السندبادية، بتوخيها تجديد التعرف بالمعروف والمجهول معا، من هنا فإن تيم



لوحة رقم (٥٠)

لوحة رقم (٥١)



سفرن يلعب دور الوسيط المعرفى فى تقديم المعلوم والموسوعى، عن وقائع مرت عليها قرون عدة، وانصرام عقد من الزمن على تخليد ذكرى رحلة تيم سفرن واستعادتها للموروث، باحتفالياته المؤسساتية بسفينة صحار التى اتخذت مكانها فى مفترق طرق الميثى والواقعى.

ولكن كيف يمكن التعامل مع الإشكالية السردية، حين توظف قصة الشريط المصور رحلة الإيرلندى تيم سفرن ـ بالذات ـ فى مقاربة (رحلة السندباد الثامنة)، التى يقدمها الفن التاسع، اعتمادا على تضافر الإيقونى والمكتوب.


أوشكت المياه العذبة على النفاد . وتراءى لجميع شبح
الموت من العطش . وفجأة وقعت معجزة ...
فقد هطلت الأمطار بغزارة . وتمكن البحارة من جمع
مياهها في صهاريج . لكن الأمطار صحبتها عاصفة مزقت
الأشرعة ، وحطمت السارية المساعدة .. وخلال الساعات
الحرجة استمات البحارة العمانيون في العمل حتى نجحوا
في إصلاح ما أفسدته العاصفة .

صورة رقم (٥٢)



صورة رقم (٥٣)

من هذا المنظور، نجد قصة الشريط المصور المصرى عند صنع الله إبراهيم تقدم لنا اللوحة (٤٨) فى اعتماد واضح على مشهد يظهر فيه قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب سلاحه إلى جانب طاقم بحارته، تحسبا لأى هجوم بحرى، عرفت به منطقة العبور نحو الصين، بعد ماينيف على خمسة أشهر على بداية الرحلة ـ المحاكاة، فى سفينة صحار نحو الصين.

ويبدو من خطاب قصة الشريط المصور فى اللوحة(٤٨) أن صوت السارد الكامل المعرفة، يكاد يسيطر على الأطروحى فى الرحلة ـ القصة ـ الوثيقة. فالبالون الحوارى الوحيد يخصص لقائد السفينة فى شكل إصدار أمر:

وبمقارنة بسيطة، ندرك أن مضامين رحلة الإيرلندى ـ التمثيلية ـ لرحلة السندباد تتحول إلى توزيع لخطابه بطريقة انتقائية، تتوخى التركيز على المحطات الأساسية فى (الرحلة/القصة ـ القصيرة)، التى تنقلنا نقلة نوعية مع جنس الفن التاسع، باعتباره فنا لا يتحقق إلا ضمن شراكة فنية وتواطؤ بين السيناريست والرسام،

فى إنتاج مشترك لا يمكن أن يتم بشكل منفرد، بل يزداد تعقيدا كلما عبرنا إلى الرسوم المتحركة أو إلى الفن التاسع، منتقلين بذلك إلى الفن السمعى - البصرى، جاعلين من السندباد واقعا فوتوغرافيا أو سينمائيا.

فاللوحة (٤٨) توحى ضمن هذا السياق بكل عناصر المخاطرة والمغامرة، فالعنصر الخارجى قابل لأن يظهر فى شكل مفاجأة فى أية لحظة.

أما اللوحة (٤٩) فتشد انتباه المتلقى من مجال الترقب إلى حقل المحطات الجغرافية والمعرفية.

ويبدو أن اللوحة (٤٩) تعتمد على بالونى حوار ووثائقية تقريرية تموضع مشهد اللوحة فى إطار المحطات الجغرافية التى يظهر فيها قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب منظار الرؤية عن بعد، فى حين يذكر البحار المقابل له معرفته البحرية عن تحرك الرياح. وبالطبع، فإن صورة القائد تتغير عن سابقاتها، فهو هنا يظهر بلباس أوروبى كامل فى حالة ارتخاء واضح.

أما اللوحة (٥٠)، فتتعدد بالونات حواراتها إلى أربعة بالإضافة إلى تقرير السارد الكامل التوثيقية، لأنه ينقل ويقتبس متداول الرحلة، لكن الغريب فى مشهد اللوحة هو ظهور ثلاثة بحارة بعصى - كما لوكانوا لاعبى جولف - يشغلهم هم واحد هو توقف السفينة.

وإذا كانت اللقطة من الداخل فى اللوحة (٥٠) قد تطلبت من الإيقونى والسيناريستى تركيزا على الحوارية، من جهة، وعلى الأوضاع الجسدية، من جهة أخرى، فإن اللوحة (٥١) تخلت عن اللقطة الجزئية، واستبدلتها باللقطة الشاملة عن بعد، وتظهر فيها السفينة وهى فى حالة سكون تام، بأشرعتها المرفوعة، ورءوس بحارتها التى لا تتعدى خيالات صغيرة سوداء، لأن اللقطة فى اللوحة تخلت عن كل بالون حوارى، لصالح التعليق التوثيقى لسارد كامل المعلومات، عن رحلة تيم سفرن؛ إذ يتحول الخطاب فى قصة الشريط المصور إلى مجرد لافتة كتب عليها بخط كبير زمن الوقفة: (الأسبوع/ الشهر) واسم السفينة: (صحار) وموقعها: (بعيدا عن كل شاطئ).

كما يتخذ رسم السفينة والبحر حيزا كبيرا يتعدى نصف الصفحة من القطع الكبير. أى إن القاص والرسام معا يتخليان عن الفعل والحركة لصالح تقريرية باردة.

ويتخلى الرسام والقاص فى اللوحة (٥٢) عن كل حركية وفعل الشريط المصور، فى محاولة إيجاد مطابقة بين قول خطاب الكتابة وخطاب الإيقونة فى تواطؤ تام بين الشريكين، كما لو كان أى واحد منهما لا يريد التفوق على الآخر، نازعين إلى حياد الكتابة والرسم، فهما معا مجرد وسيلة توضيحية. من ثم، تتحول قصة الشريط المصور إلى مجرد قصص رسوم أطفال فى تخلل تام من تقنيات الفن التاسع، ناهيك عن صورة السفينة الصغيرة فى عرض البحار؛ فهى صورة طبق الأصل من سفينة المخطوطة العربية لمقامات الحريرى، التى تعود إلى عام ١٢٢٧.

ولم تستحق نهاية رحلة تيم سفرن ووصوله إلى الصين - قادما من مسقط - أكثر من رسم هيكلى: سفينتين ورأس بحار يردد فى بالون حوارى مضمون خطاب الرحلة بحذافيره، كما ينتهى تقرير الكتابة على يسار اللوحة (٥٣) إلى تقرير تيم سفرن نفسه.

فهل يوجد فارق بين المتخيل والتوثيقى؟

وهل نحن فعلا أمام فن تاسع لقصة الشريط المصور، أم أننا أمام مجرد رسوم تعليمية للأطفال، وفى هذه الحالة لا حاجة إلى بالونات الحوار أو فعل الحركة، بل يمكن الاقتصار على الوصفية وبيداجوجية التلقين البصرى، لأن قراءة الكتابة تعد أصلا لكل توضيح تصاحبه الصورة، بينما نعثر على العكس من ذلك عند عيدر محفوظ على فن تاسع، إلا أنه يكاد يتخلى نهائيا عن الكتابة.

أما صنع الله إبراهيم فقد وفق فى التوثيق والاختزالية لرحلة تيم سفرن، كما يتضح من نهاية قصته.

الهوامش:

تشير تلك الأرقام فى نهاية الشواهد إلى صفحات:

١ – تيم سفرن رحلة سندباد. ط: وزارة التراث القومى. عمان، ١٩٨٢ .

٢ – صنع الله إبراهيم رحلة السندباد الثامنة. ط: دار الفتى العربية، ١٩٨٩ .

٣ – عبدر محفوظ مغامرات السندباد البحرى. ط: الجزائر، ١٩٨٦ .

أ – أرقام اللوحات ومقابلات صفحاتها فى قصة صنع الله ابراهيم: (١= ٥١) (٢ = ٥١) .
(٣+٤=٥٢) (٥=٥٢) (٦+٧=٥٤) (٨+٩+٨٥=٢٩) (١١+١٢=٢٩) (١٣=٢٩) (٤٨=٥٦) (٤٩+٥٠=٥٣) (٥١=٥٤) (٥٢=٥٥) (٥٣=٥٦) .

ب – أرقام اللوحات ومقابلات صفحاتها في قصة عبدر محفوظ : (٢٦+٢٧+٢٨+٢٩+٣٠+٣١+٣٢=٣٣) (١٤مكرر + ١٤ +١٥+١٦=٣٠)
(١٧+١٨+١٩=٣٢) (٢٠+٢١+٢٢+٢٣+٢٤+٢٥=٣٢) (٢٦+٢٧+٢٨+٢٩+٣٠+٣١+٣٢=٣٣) (٣٣+٣٤+٣٥+٣٦+٣٧+٣٨=٣٤)
(٣٩+٤٠+٤١+٤٢=١٤) (٤٣+٤٤+٤٥+٤٦+٤٧=١٥) .



كامل كيلاني
وألف ليلة وليلة

عبدالتواب يوسف *

كان لابد أن يلتفت كامل كيلانى ـ باعتباره رائداً لأدب الطفل العربى ـ إلى ذلك التراث الرائع المتمثل فى (ألف ليلة وليلة). ولقد استقى منها عشرة أعمال فى سلسلة «قصص من ألف ليلة».. هى: «بابا عبدالله والدراويش»، «أبوصير وأبو قير»، «على بابا»، «عبدالله البرى وعبدالله البحرى»، «الملك عجيب»، «خسروشاه»، «السندباد البحرى»، «علاء الدين»، «تاجر بغداد»، «مدينة النحاس».

لقد انتقى وأحسن الانتقاء، ومن الواضح أنه متأثر إلى حد كبير بما نقله الغرب عن ألف ليلة إلى أطفالهم، بل هو فى بعض أعماله استرجع لنا هذه القصص مترجمة. وما من طفل ـ فى عصر الذرة والأقمار الصناعية ـ إلا ويقرأ (ألف ليلة)، ويشاهد حكاياتها على الشاشة، وينبهر ويستمتع بها. وهم يضعون السندباد البحرى وعلاء الدين وعلى بابا، بجانب أليس وساحر أوز ودكتور دولتيل، ويرون فى هذه الشخصيات أبطالا أحبهم الصغار من كل قلوبهم، وظلوا رفقاء وأصدقاء لهم حتى بعد أن جاوزوا سن الطفولة. ومما لاشك فيه أن كامل كيلانى قد أحسن للأجيال المتعاقبة بعمله هذا؛ فقد طبعت أعماله عشرات المرات، وقرأتها الملايين، والأعمال الأخرى التى حاول فيها كتاب آخرون الاقتراب من (ألف ليلة) كانت أقل نجاحا، ولا ترقى إلى مستواه الرفيع.

ماذا قالوا عن كامل كيلانى وألف ليلة؟

وقد تنبه كامل كيلانى إلى ضرورة الإعلام عن أدبه للصغار، وكان يريد توعية الكبار بهذا الدور الذى ينهض به، وبعد سنوات قليلة من بداية إصداراته كتب الأطفال ـ ١٩٢٧ـ ظهر كتاب عن أعماله للأطفال شارك فى كتابته عدد من الأدباء والكتاب، من بينهم «عطية

* كاتب أطفال، مصرى.

فهمى شاهين» الذى طبع عام ١٩٣٤ كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى)، ويتحدث هذا الكتاب عن كامل كيلانى باستفاضه وينقل إلينا ما قاله عنه أمير الشعراء أحمد شوقى، وعبدالله عفيفى، والمازنى، وصادق عنبر، وحسن القاياتى، ومحمد فريد وجدى، والشيخ محمود أبوالعيون ومحمد الهراوى وأحمد زكى أبوشادى.

يقول أحمد زكى أبوشادى عن كامل كيلانى فى قصيدة طويلة:

جددت لذة «ألف ليلة» قادرا
ووهبتنا جزرا لها وقصورا
وأعدت خلق «السندباد» كأنه
أضحى يشاركنا منى وشعورا

ويتحدث شاعر الأطفال محمد الهراوى عن الكتب المدرسية عام ١٩٣٤، ونكتشف أننا نردد الكلام نفسه بعد؟ نصف قرن من الزمان، يقول:

«الحق أن أطفال مصر محرومون من كل ما يتمتعون به من كتب القراءة والمطالعة والدرس والتعليم، وقل من المؤلفين من يعنى عناية خاصة بكتب الأطفال وحتى رجال البيداجوجيا (التربية) فى كتبهم المدرسية، وهؤلاء أيضا قلما يضعون مؤلفاتهم الصغيرة فى مستوى مدارك الأطفال.. هذا النقص الكبير فى مؤلفاتنا العصرية أحدث فراغا لا يملأ إلا بالاعتراض المر بلسان أطفالنا الصغار، وهذا الاعتراض - إن لم نسمعه كلاما - فقد ندركه شعورا بالإعراض عن تلك الكتب واستثقال ما فيها ورمى العلم بالجفاف.

وبعد، فقد وقع فى يدى الآن كتاب لطيف ظريف لعله فى أول صف من الكتب المنشودة لأطفالنا، ذلك الكتاب - أو الكتيب على طريق الإعجاب - هو قصص للأطفال من عمل الأديب الفاضل الأستاذ كامل كيلانى. وقع فى يدى هذا الكتاب، وما شرعت أقرأه - بفكر الأطفال - حتى ساقتنى أولى صفحاته إلى أختها، وهذه إلى جارتها، وتلك إلى تاليتها، حتى أسلمتنى آخر صفحة إلى الغلاف الأخير للكتاب، دون أن يكون بين الصحيفة وأختها فترة انقطاع. وتلك هى مزية كتب الأطفال، حكاية رشيقة مختارة من (ألف ليلة)، موضوعة بأسلوب شائق خالية من هجر القول، وغريب الألفاظ، محلاة بالصور الجذابة».

ويقول محمد فريد وجدى :

«من أدباء مصر الجادين: كامل كيلانى وقد جمع إلى حسن الاختيار فى إحياء الأدب العربى التوفيق وجزالة الفائدة، ذلك أنه عمد إلى الكتاب المشهور بألف ليلة وليلة، واستخرج منه قصة (السندباد البحرى) فصاغها فى قالب جديد من البيان - هو السهل الممتنع - وجعله أول سلسلة لأقاصيص من هذا المعين الثراء، ولم يكفه سرد الحكاية - على مافيها من ملهيات أدبية - بل حلاها بالصور الكثيرة المؤثرة على الخيال، فجاءت على مثال الأقاصيص التى يعملها كتاب الإفرنج للأطفال حذوك القذة بالقذة. وإذا نحن من قصة السندباد البحرى - المهملة فى زاوية كتاب لا يأبه له أحد - إزاء قطعة من الأدب العصرى الممزوج بالخيال العربى، يفيد مئات ألوف من النابتة المصرية، ابتدأت حياتها العلمية فى المدارس الأولية، ولا تجد ما تجده نابتة الأمم من المؤلفات التى من هذا النوع..».

ألف ليلة وليلة
بين مجموعات كامل كيلانى

نشر المرحوم كامل كيلانى ما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٤ أربع مجموعات للأطفال، بجانب (جاليفر) عن سويفت، و (العاصفة) عن شاكسبير، وهو فى هذه البدايات كان يتصور أن كل مجموعة من هذه المجموعات تلائم طورا من أطوار الطفولة، يلاحظ فيها سن الطفل وإدراكه واستعداده، كما يقول عطية فهمى شاهين فى كتابه (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى).

المجموعة الأولى:

تضم حكايات للأطفال كتبها للطفل الصغير وعمد فيها إلى التكرار فى الألفاظ والعبارات، وظهر فى هذه المجموعة ثلاثة كتب: (الدجاجة الصغيرة الحمراء)، (أم الشعر الذهبى)، (بدر البدور).

المجموعة الثانية:

لم يقف عند اللغة، بل استهدف بعض القيم التى يرى ضرورة ترسيبها فى نفوس الأطفال، وحتى يبتعد عن المباشرة أعطاها صبغة فكاهية، وتضم هذه المجموعة ستة كتب وهى: (عمارة)، (الأرنب الذكى)، (عفاريت اللصوص)، (نعمان)، (العرنوس)، (أبوالحسن).

وتأتى بعد ذلك المجموعتان الثالثة والرابعة، ولنا معها وقفه لابد أن تطول، إذ تتضمنان ما استقاه من (ألف ليلة).

المجموعة الثالثة:

أسماها يومئذ (قصص جديدة للأطفال)، وهو فيها يتصور الطفل قد بدأ يألف القراءة ويحبها ويقدر على ربط المعانى بالألفاظ التى تدل عليها. وتحتوى هذه المجموعة على القصص التالية:

١ـ (بابا عبدالله والدراويش)
٢ـ (أبوصير وأبوقير)
٣ـ (على بابا).
٤ـ (عبدالله البرى وعبدالله البحرى)
٥ـ (الملك عجيب).
٦ـ (خسروشاه).

وتحاول قصة (بابا عبدالله والدراويش) أن تضع أمام الطفل صورة بشعة ونتيجة سيئة للطمع كما تبرز قيمة الإيثار، وتغرى الطفل بها وتشيد بصاحبها.

أما قصة (أبو قير وأبو صير)، فهى تحكى عن صديقين أحدهما يحافظ على عهده لصاحبه، بينما امتلأ قلب الثانى حقداً وحسداً لصديقه المخلص، والعاقبة كما نتوقع: النجاح والثراء للمخلص، والخاتمة السيئة للحاسد.

وقد أعادت نتيلة راشد «ماما لبنى» كتابة هذه القصة بعد كامل كيلانى بنحو أربعين عاما، والمقارنة بين العمل تكشف عن اتجاهين متميزين فى التعامل مع القصص التراثية. وتوضح دراسة النصين تصور كل منهما للطفل المتلقى، وهذه المقارنة تمنحنا قدرا كبيرا من المتعة، لولا أننا سنجربها مع نص آخر هو (الملك عجيب).

والمجموعة الرابعة:

أطلق عليها كامل كيلانى «قصص للأطفال»، ويراها عطية فهمى شاهين «لونا جديدا يختلف عما فى المجموعات السابقة»؛ فالطفل فى تصور كامل كيلانى فى هذه المرحلة «قد أصبح شغوفا بالقراءة» ثم «إن نفسه قد تخلقت بمعان نبيلة مما تضمنته المجموعات السابقة»، لذلك يقدم له الكاتب قصصا لا تعتمد على شخصيتين فحسب ـ كما حدث فى أغلب قصص المجموعات السابقة ـ بل هى تتناول أشخاصا كثيرين ومواقف عدة، ثم هى فوق ذلك قصص مشهورة كتب لبعضها الخلود، وهى لا تخاطب طفلا صغيرا، بل طفلا قادراً على الفهم والإحاطة بمعنى القصة.

هكذا يقول كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى) الصادر عن مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر عام ١٣٣٥ هـ - ١٩٣٤م.

وتضم هذه المجموعة أربع قصص هى:

١ـ «السندباد «البحرى».

٢ـ «علاء الدين».

٣ـ «تاجر بغداد».

٤ـ «ربنسون كروزو».

وقد نندهش لإقحام ربنسون كروزو على هذه المجموعة التى استكمل بها كامل كيلانى ما أطلق عليه فيما بعد ذلك «قصص من ألف ليلة». ووضع ربنسون كروزو فى سلسلة أشهر القصص مع جاليفر فى كتبه الأربعة، واستبدلها بقصة «مدينة النحاس» لتكتمل قصص ألف ليلة، وتصبح عشر قصص.

ويضيف المرجع نفسه أن أول قصص هذه المجموعة «السندباد البحرى» إحدى قصص ألف ليلة المشهورة ـ لم يشر لذلك إلى المجموعة الثالثة السابقة ـ ويرى أن كامل كيلانى «لم يقدمها إلى الطفل فاسدة الخيال مفككة التراكيب كما هى فى (ألف ليلة) بل وضعها فى أسلوب سهل جذاب، وخيال رائع وحلاها بكثير من الصور، فبدت رشيقة أنيقة».

ثم يقول: «وأكثر ما يعجبنى فى طريقته القصصية أنه يجعل الطفل يشعر بأنه يستمع إلى متحدث له، لا أنه يقرأ، فهو يروى القصة، وكأنها حديث يرويه لشخص آخر.

انظروا مثلا فى قصة علاء الدين كيف يقص القصة على الطفل، وكأنه يتحدث فى بساطة: (أتعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرتم إليها مرة واحدة فى حياتكم، فهى بلاد بعيدة جدا، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث فى تلك البلاد البعيدة).. وهكذا يتقدم إلى الطفل بالقصة فى بساطة وسهولة تشوقه وتجعله ينتبه انتباها تاما إلى مواقفها ومعانيها وحوادثها..

وينحو كامل كيلانى فى تاجر بغداد نحوا جديدا، إنه يضع أسفله فى صفحاتها، وهذه ـ كما يقول الكاتب ـ طريقة متبعة فى أكثر الكتب الغربية الموضوعة للأطفال.

ولعل العبارة الأخيرة تطرح علينا سؤالا أصبح من الضرورى أن نحاول الإجابة عنه، ونقصد بذلك:

ـ هل أعاد كامل كيلانى صياغة قصص (ألف ليلة)؟ أم اعتمد على ترجمة بعض النصوص الأجنبية التى كتبت للأطفال؟!

محاولة لتقييم
قصص الكيلانى عن ألف ليلة

إن الأمانة العلمية تقتضينا محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، ومقارنة هذه الأعمال التى قدمها كامل كيلانى للأطفال عن ألف ليلة بالنصوص الأصلية، وسنجد بعض المفارقات، إذ إن هناك تفاصيل غاية فى الطرافة فى تلك النصوص لم يكن من السهل أن تفلت من الرجل، فهو يقظ وحساس، يحسن الاختيار والانتقاء، الأمر الذى قد يدهشنا. ثم إن هناك تغييرات فى بعض هذه النصوص نراها جوهرية. وكان الرجل حفيا بالتراث، محافظا عليه، وكتاباته للكبار فى هذا المجال تكشف عن محقق دؤوب أصيل. هل فرض عليه هذا التغيير أنه يكتب للصغار؟.. بعض هذا التغيير لم يكن ضروريا، بل أحيانا نجد النص الأصلى أقرب للطبيعة والتلقائية، ونحس أن التغيير يتناسب أكثر مع أسلوب الغرب فى التفكير، وطريقته فى عرض الأحداث وسرد القصص. وهناك إضافات لبعض القصص لا نعثر عليها فى النص الأصلى،هل اقتضتها رغبته فى إفادة الصغار وإثراء معلوماتهم وتثقيفهم وتوجيههم؟!

إننا أمام رائد غير مسبوق فى مجاله، وعمله جدير بالاحترام والتقدير، ولن يقلل من قدره إذا قلنا إنه من

الواضح أنه قد لجأ إلى الترجمة فى كثير من الأحيان. وعثرت شخصيا على قصة (على بابا) بالإنجليزية لا تختلف فى كثير أو قليل عن القصة التى كتبها كامل كيلانى، وربما له عذره فى هذه القصة بالتحديد؛ فهى ليست من قصص (ألف ليلة وليلة) بأجزائها الأربعة المعروفة، وإن تضمنتها ترجمة (أنطوان جالان) الفرنسية، وهى أول محاولة فى العصر الحديث لترجمة هذه القصص.

ولكن، إذا كان هناك مبرر مع (على بابا)، لماذا نجد أن قصة (أبوصير وأبوقير) أيضا تتشابه مع نص آخر بالإنجليزية؟!.. وهذا النص الأخير يختلف فى كثير من جوانبه عما ورد فى (ألف ليلة).

على أن كامل كيلانى فى تقديمه قصص شكسبير و«أشهر القصص» ترجم أعمالا مبسطة، ولم يشر إلى الذين قاموا بهذا التبسيط، مكتفيا بنسبة القصص الأصلية إلى أصحابها، ونعنى بهم شكسبير وسويفت وديفو، ولعله فعل ذلك أيضا، دون أن يجد غضاضة فيما فعله، ولسنا نرى فيه عيبا، فالذين يبسطون الأعمال للكبار فى إنجلترا بالتحديدمن أمثال ميشيل وست وتود كانت لهم خبرات عريضة بهذا العمل، وهم يستثمرون هذه الخبرة بشكل يعود على الطفولة بالخير، إذ يلتزمون بقاموس الأطفال، وعباراتهم قصيرة غير معقدة، وتمضى سطورهم سهلة يسيرة، تترقرق على سطور الصفحات. وإذا كان كامل كيلانى قد لجأ إلى هذه الكتب لتقديم (ألف ليلة) إلى أطفالنا، فإننا نحمد له أن اعتمد على أصحاب الخبرات، ولم يوقع نفسه فى ورطة تلخيص عشرات الصفحات فى حيز ضيق، قد لا يفى بالمطلوب.

وهذا الذى نقوله لا يمس كامل كيلانى فى قليل أو كثير، فإن دوره الرائد معترف به، والذى ترجمه ونقله قام به وفق منهج، وبوعى كامل بما يؤديه، وما على رجل بدأ وسط ظروف صعبة، ولم يكن هناك تيار واع يسانده، وكان وحيدا فى الميدان بلا أجهزة تعينه وتساعده..

وبرغم ذلك استطاع أن يفرض عمله وإنتاجه وثمار قلمه. ويكفى أن بعضا ممن جاءوا بعده مازالوا يعيشون ما قبل عصره نقلا واقتباسا، وما من منهج أو خطة، وما من عمل واحد من إبداعهم، الأمر الذى نشعر إزاءه بالأسى والحزن. فقد كنا نريد من هذا البعض خطوة إلى الأمام، خاصة ونحن جميعا نقف على أكتاف هذا الرائد العظيم الذى رصف لنا الطريق وعبده ومهده.

دراسة مقارنة
حول الملك عجيب

هذه واحدة من قصص (ألف ليلة) التى اجتذبت القراء، وشدت إليها الكثيرين، وقد عالجها كامل كيلانى بأسلوبه الخاص، وبسطها، ورواها بشكل مشوق، ولم يغير من أحداثها، بل التزم بالنص، وراح يسرده فى تسلسل، وبطريقة مثيرة، تجعل القراء من الأطفال فى لهفة شديدة إلى متابعة ما يجرى، مستثمرا مالديهم من حب للاستطلاع.

تقول القصة إن الملك عجيب بن الخصيب كان يحب رحلات البحر، فركب سفينة هبت عليها عاصفة، وما إن نجت السفينة وتطلع الربان من خلال منظاره حتى صرخ: هلكنا.. والسبب أنهم قد اقتربوا بشدة من جبل المغنطيس، وله خاصيته المعروفة: أنه يجتذب المسامير الحديدية من السفينة، وبذلك تتحطم وتنهار وتغرق. وقد حدث ما تنبأ به الربان، واستطاع الملك عجيب أن يجد لوحا من السفينة يحمله مسافة طويلة ووصل به إلى الجزيرة التى عليها هذا الجبل. وسقط الملك عجيب على أرضها نائما، وحلم أن تحت رجليه قوساً وثلاثة أسهم يستطيع عن طريق تصويبها إلى تمثال الفارس الذى يمتطى حصانا من النحاس، أن يسقطه فى البحر، ومعه الطلسم، أى اللوح الذى كتبت عليه الكلمات السحرية التى تعطى الجبل قدراته، الأسطورية وعند سقوط الفارس فى الماء يفقد الجبل خاصيته، ولا يستطيع بعد ذلك أن

يجذب إليه مسامير السفن، وعندما استيقظ الملك عجيب من نومه استطاع بعد مغامرات مثيرة أن يحقق هذا الحلم، وأعانه الله على ذلك، لأنه كان دائما يذكر الله ويحمده. وتتضمن القصة شخصية جانبية هى فتى قابله الملك عجيب فى الجزيرة، وقد بعث والد الفتى به إليها لكى يتفادى نبوءة بموته فى سن معينة ويوم محدد. وفى ذلك اليوم مات الفتى قضاء وقدرا بسكين كان يحمله الملك عجيب كأنما يريد الكاتب أن يزرع فى الأطفال صدق النبوءات.

هذا تلخيص لقصة فى عشرين صفحة بالرسوم نشرها كامل كيلانى فى المجموعة الثالثة، ثم عاد وضمها إلى سلسلة «قصص من ألف ليلة».

وقد تلقف المرحوم الشاعر صلاح عبدالصبور هذه القصة، وصاغ منها قصيدة رائعة ـ للكبار لا للأطفال ـ وكانت له تجربته للصغار فى (مقبرة الأفيال) بالاشتراك مع عبدالعزيز عبدالمجيد، كما أنه صاغ لهم (حى بن يقظان).

يقول صلاح عبدالصبور فى يوميات الملك عجيب بن خصيب..

«لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين
قصر أبى فى غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين»

وفى آخر القصيدة يقول :

رأيت فى المنام أننى أقود عربه
تجرها ست من المهارى (جمع مهر)
تجوب فى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قططا
تمشى إلى الوراء، وجهها، عيونها تبص لى شرارا
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم.. النجم القطبى
الدب القطبى الأبيض
صارت قططى دببة
يخطو نحوى الدب القطبى ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكه
أتخيل أنى علقت بفك الدب الأبيض
أنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض
ياخدام القصر..وياحراس.. ويا أجناد
ويا ضباط..ويا قاده
حدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكه
كى يسقط فيها ملككم المتدلى

• • •

سقط الملك المتدلى جنب سريره».

وقد قرأت هذه المقطوعة من «مذكرات الملك عجيب بن خصيب» على الأطفال، وفهموها وضحكوا لها طويلا، وادركوا التداعيات التى لجأ إليها الشاعر، واستمتعوا بها كثيرا، بل عقب واحد منهم.

ـ نحن نسمى العرش فى كتبنا العربية «سرير الملك»

وقد اقتبست شخصيا قصة الملك عجيب بعد قراءتى لها عند كامل كيلانى، وفى أصل (ألف ليلة)، ووقفت عندها طويلا، إذ إنها فيما أرى واحدة من أقدم قصص الخيال العلمى فى التاريخ، إن لم تكن أقدمها، وفى عصرنا الحديث كتب هذا اللون من القصص كل من جول فيرن الفرنسى، ويلز الإنجليزى، وسلجارى الإيطالى، وأخيرا (إيزاك أسيموف) الأمريكى الذى سجل فى هذا المجال تفوقا عالميا ساحقا.

وقصة الملك عجيب تؤكد معرفة العرب بالمغنطيس، وابتكارهم قصة جبل المغنطيس يدل بشكل قاطع على

خيالهم الخصب وعلى إدراكهم أهمية العلم، وذلك فى وقت مبكر.

وقد استخدمت هذه القصة فى كتاب علمى يدور حول «بيت الإبرة»، والمغنطيسة، لأدلل بها على أنهم لم يكتفوا بالمعرفة، إنما نسجوا حولها عملا فنيا، وجاوزوا هذا إلى استثمارها فى ابتكار البوصلة، التى قيل إنها من عمل الصينيين، برغم أنها عربية الأصل، بل لقد طورها العرب وتمكنوا من صنع البوصلة البحرية.

إن قصة الملك عجيب قد تناولتها أقلام ثلاثة ـ هى تنويعات على لحن واحد كما يقولون ـ قلم كامل كيلانى سردها عظة وعبرة، وقلم صلاح عبدالصبور استوحى فيها قصيدة سياسية رائعة، وقلم ثالث اتخذ منها دليلا على ابتكارنا قصص الخيال العلمى، وعلى اختراع البوصلة. وتبقى القصة الأصلية فى (ألف ليلة)، تبقى قائمة للأجيال ممتعة، بديعة، موحية، ولاقدرة لنا على تصور ماذا يمكن أن «يستخرجوا» منها، فنحن أمام منجم، وكنز. بل إن المنجم قد ينضب، أما (ألف ليلة) فهى باقية خالدة.

ماذا بعد كامل كيلانى فى ألف ليلة وليلة

قدم كامل كيلانى عملا متكاملا بكتبه العشرة من (ألف ليلة)، وهى بداية طيبة، وكنا نتطلع إلى من يواصل رسالته، ويمضى على الطريق فى أعمال أخرى من (ألف ليلة)، فالكتاب ضخم وحكاياته بالمئات، كما أننا نريد أن يستوحى البعض جانبا من هذه القصص ليؤلفوا ويبتكروا الجديد على ضوئها، ومن خلالها. وأريد أن أشير هنا إلى أكثر من عمل حاولت به أن أنسج على منوال (ألف ليلة)، دون أن أنقل عنها. وأكتفى بعملين عن مصدر واحد.

«قصة الصياد والعفريت» واحدة من الحكايات الشهيرة، وقد كتبتها بمضمون سياسى جعلت من الصياد رمزا لقوى الغرب حين كانت تريد أن تجرنا إلى الأحلاف العسكرية والسياسية، ومزجت بين تصور الصياد أن الزجاجة فارغة، وبين دعاواهم بأن هناك فراغا فى الشرق الأوسط.. الصياد الغربى يلتقط الزجاجة، يفتحها ليخرج منها مارد عربى وهنا يحتال الصياد كما فى القصة، ويسأل المارد أن يريه كيف كان داخل القمقم، لكن المارد يقهقه ضاحكا، قائلا إننا أصحاب الحكاية ـ ياعزيزى ـ لقد انطلقت من الحبس والقمقم ولن أعود إليه (نشرت فى الخمسينيات فى «جريدة المساء» برسوم مصطفى حسين).

وعدت لأتناول قصة الصياد والعفريت فى (عفريت الزجاجة القزم) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ـ وجعلت العفريت فيها ليس ماردا بل فى حجم عقلة الأصبع، وغير قادر على تنفيذ الأوامر بالكامل، بل يحقق نصفها فقط، وحين يطلب (على الصغير) منه بدلة يأتى بالجاكتة فقط!، وتحدث مفارقات مضحكة، ويبكى «المارد الصغير» لكن صاحبه الطفل يحل المشكلة بطلب الأشياء مضاعفة.. ويرغبه فى مغادرة القاهرة إلى بغداد، وإذا بالمارد ينقله إلى قلب الصحراء، حيث منتصف المسافة.. ويتعقد الأمر فيسأله ناقه تحملهما لبغداد فيأتيه بأربعة قذائم!، فيسأله إخفاءها وإحضار جملين، وينجح فى الإتيان بجمل واحد.. وينطلقا عليه، لكن اللصوص يتربصون بهما، ويطلب على من المارد الصغير أن يحول اللصوص الثمانية إلى خراف، يتمكن من تحويل نصفهم، فيهرب الآخرون، ويدخل «على» بغداد ويتزوج بنت الوزير، لا السلطان!

إن (ألف ليلة) كنز لا يفرغ لكتاب الأطفال، ونبع يمكن أن يستقوا منه الكثير، لايسألهم النقل، أو إعادة الصياغة، بل يرجو تطويرا للقصص، وجديدا مستوحى منها، إذ من العيب أن يفعلوا ذلك فى الغرب ونتقاعس نحن عنه، إذ إننا أولى به، وجدير بنا أن ننهض به، لكى يقرأ أطفال العالم كما قرأوا (ألف ليلة).

ملاحظة أخيرة:

مدين أنا بفكرة حلقة «ألف ليلة وليلة» لكتاب الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى ولرسالة الدكتوراه التى قدمتها عن قصصها، وديون هذه السيدة الجليلة تطوق عنقى، وأعناق كل العاملين فى مجال ثقافة الأطفال برعايتها لها ولهم، وكنت أتطلع لأن تكون هذه الحلقة لونا من التكريم لشخصها على ما قدمته من عمل، لكنه عند الله، خير وأبقى.

ومدين أنا بموضوع هذه الدراسة للأستاذ لمعى المطيعى، فقد اقترح موضوعها مقرونا باسم الأستاذ الكبير محمد شوقى أمين، ولما تعذر ذلك تصديت لها، إذ أجد فى نفسى ضعفا شديدا إزاء ذكر اسم كامل كيلانى الذى التقيت بكتبه طفلا، والتقيت به مرة واحدة، كانت كافية لأن تودع حبه فى قلبى. وعلى مدى سنوات ممارستى الكتابة للأطفال أشعر بهذا الحب يتملكنى تجاه الرجل وأعماله، لذلك لا أدع مناسبة تمر دون الإشادة بجهده الكبير عن وعى وإدراك بروعة ما قدم.

ومن أجل ألا نحرم الدراسة من قلم الأستاذ محمد شوقى أمين، نورد فى ختامها ماكتبه عن كامل كيلانى منذ أكثر من نصف قرن من الزمان... قال:

«النابغة الكيلانى مصلح نهّاض، أنشط من ظبى مقمر، وأكبر ما يعنينى منه أن أكبر ما يعنيه من كتب الأطفال أخذ الطفل بالصحيح من أساليب البيان، وتنشئته على الصواب فى نطق الألفاظ، وتلك بارعة من المحمدة تنطلق لها الألسنة ببارع من الثناء! أنسى، ولا أنسى يوم: الشوّاءة.. يوم جلست إلى مائدة البيت، فسمعت أختى الصغرى تقول لأمها «أريد شواءة»، فأثارت كلمة أختى دهشتى، وراعنى أنها تتشدق بها وتدل، فسألتها: «ماهى الشواءة؟» فقالت: «قطعة من اللحم مشوية».. ثم تركت المائدة وعادت فى يدها قصة «ربنسون كروزو» للنابغة الكيلانى فأشارت إلى كلمة الشواءة بين سطورها! فالأستاذ الكيلانى يتحدى أمثال هذه الكلمات الفصيحة السيغة الدقيقة، وينشرها فى قصصه نشر الزهر فى الروض، والروض زهر كله.. والطفل حين يلقن هذه الكلمات أثناء سياقه القصة ينصبغ لسانه بها، وبذلك يشب قارئا عربيا، صحيح النطق فصيح العبارة».

المراجع :

١ ـ **قصص من ألف ليلة**، كامل كيلانى .

٢ ـ **ألف ليلة** سهير القلماوى .

٣- **كامل كيلانى**، عبد الغنى البدوى .

٤ ـ **مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى**، عطية فهمى شاهين .

٥ ـ **الأعمال الكاملة**، صلاح عبد الصبور .

٦ـ **بيت الإبرة وحكايات أخرى**، عبد التواب يوسف .

البنية وتحولاتها

فى الحكاية والدراما

تطبيقاً على «شهرزاد» الحكيم

مصطفى منصور*

«إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالماً صنعناه نحن بأنفسنا».

نيتشه

عندما اتجه مارون نقاش فى عام ١٨٥٠ نحو (ألف ليلة وليلة) ليستلهم من حكاياتها «النائم اليقظان» مادة يعيد تشكيلها فى مسرحيته (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد)، كان قد فتح أفاقاً غير محدودة أمام كتاب الدراما العرب، ووجه أنظارهم نحو التراث، وبخاصة (ألف ليلة و ليلة). لقد لفت الانتباه بعمله هذا إلى ما تنطوى عليه هذه الحكايات من إمكانات فنية وموضوعات وشخصيات وأحداث، قد تساعدنا على خلق دراما عربية جديدة ذات هوية خاصة [1].

ومنذ محاولة هذا الرائد، والكتاب العرب يغترفون من (ألف ليلة و ليلة) موضوعات وشخصيات وأحداثا لمسرحياتهم. هذا ما نجده بداية عند أحمد أبى خليل القبانى الذى اقتفى آثار أستاذه «مارون» فى مسرحه الغنائى، ثم بعد ذلك يتأكد هذا التيار لدى توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ورشاد رشدى وألفريد فرج وميخائيل رومان ونعمان عاشور وسعد الله ونوس وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى.

وقد حظيت «شهرزاد» بحكايتها الإطار فى الليالى العربية بنصيب مهم من المعالجات، بدأها توفيق الحكيم بمسرحيته (شهرازد) عام ١٩٣٤، إذ قدم لنا فى هذه المسرحية طريقة فى التعامل مع التراث تعد فريدة بالقياس بما سبق من معالجات، خاصة عند القبانى.

لم يتوقف الحكيم أمام أحداث الحكاية الخاصة بشهرزاد لينقلها إلى خشبة المسرح، ولم يبهره السطح الخارجى لحكايات (الليالى)، ولم يبحث عن المفاجآت الحدثية المدهشة التى تنتشر فى الحكايات. لقد كان السابقون عليه يلتصقون بالمادة التراثية ولا يستطيعون

* أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

التحرر من بنيتها القصصية. ونذكر مثالاً على هذا أحمد أباخليل القباني في مسرحياته التي التصق فيها بالتراث من أجل خلق ميلودراما مثيرة للمشاهدين، ومن أجل خلق حوادث أو مواقف كانت بمثابة مناسبات للغناء أو لإلقاء القصائد.

استطاع الحكيم أن يستخلص الجوهر الكامن وراء السطح في تجربة مسرحية مهمة تستحق منا التوقف للكشف عن تحولات البنية التراثية إلى بنية درامية؛ وذلك في مسرحية (شهرزاد). وقد أشار «جورج ليكونت» إلى إبداع الحكيم، في تقديمه للطبعة الفرنسية للمسرحية التي صدرت عام ١٩٣٦، إشارة لها دلالتها على أسلوب الحكيم:

«شهرزاد!...

تحت هذا الاسم المثير للأحلام، لا نبحث عن زخرف ألف ليلة وليلة الذي أفرطنا في العلم به، ولا عن بذخ الشرق الذي تواطأنا على المراد منه...

كل ما تراه هنا من المناظر طريق مقفر، ودار تحت جنح الليل، وانعكاس مضجع ملكي يضطرب في بركة من المرمر، ثم رمال الصحراء... وبين الزهادة المختارة في هذه المناظر، والوجازة المقصودة في هذه السطور، تجري مأساة النفس البشرية في كل زمان وفي كل مكان....»(٢).

في هذا النص، نلمح تحرر الحكيم من التراث في سبيل بعثه على طريقته الخاصة، من خلال ما اكتسبه من معارف وخبرات. وهو يؤكد علاقته بالموروث أيا كان هذا الموروث بقوله:

«أنا سجين في الموروث، حر في المكتسب، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكي، وهو ما أختلف به عن أهلي كل الاختلاف. هاهنا مصدر قوتي الحقيقية التي بها أقاوم..»(٣).

إن مقاومته للموروث ـ كما يقول محمود أمين العالم ـ لم تكن «سعياً وراء التحرر المطلق منه، بقدر ما كانت محاولة لتنمية الطرف النقيض له وهو المكتسب»(٤). أقدم الحكيم على التراث، وقد اكتسب معرفة كبيرة بمحاولات كتاب الدراما في الغرب في التعامل مع التراث، وأيضاً معرفة كبيرة باتجاهات الدراما في القرن التاسع عشر وفي عصره؛ فقد عرف الرمزية وإسهاماتها في الدراما، وقرأ بيرانديللو وبرناردشو وطغيان دراما الأفكار وأهميتها للمسرح المعاصر. كل هذا نجد آثاره بصورة أو بأخرى في كتاباته المسرحية المتنوعة، المؤثرة في الدراما العربية.

*

التراث: شهرازد

اتجه الحكيم إلى الليلة الأخيرة من (الليالي)، بعد أن انتهت «شهرزاد» من حكاياتها، وكانت تنتظر بقلق كلمة الملك «شهريار» في مصيرها. إنها لم تكن واثقة من قدرة حكاياتها على تغيير الملك، لهذا تأتي بأبنائها الثلاثة لتستعطف الملك ولتحصل منه على الأمان لها ولجميع بنات جنسها في المدينة.

ويصدر الملك عفوه الملكي:

«يا شهرزاد والله إني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكوني رأيتك عفيفة تقية وحرة نقية بارك الله فيك وفي أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»(٥).

إن الشئ المهم هنا، الذي نرى أنه ربما قد استرعى انتباه الحكيم، هو أن شهريار قد وصل إلى حقيقة أمر

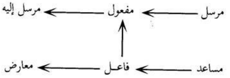
المرأة ممثلة فى شهرزاد من خلال منهج أشبه بالمنهج العلمى الذى يعتمد على الملاحظة الدقيقة والتجربة والبحث والاستقصاء، والذى على أساسه تم العفو.

وحتى يتم الكشف عن بنية الحكاية الإطار، يجب رصد سياق الأحداث التى تتكون منها هذه الحكاية، وكذلك معرفة ممثلى السياق تبعاً لنموذج جريماس A.J.Greimas الذى قدمه فى كتابه (علم الدلالة البنيوى ـ ١٩٦٦)(٦). إن سياق الأحداث يمكن تلخيصه على النحو التالى:

١ـ خيانة الزوجة زوجها الملك شاه زمان مع العبد الأسود.
٢ـ قتل شاه زمان زوجه.
٣ـ هرب شاه زمان من مسرح الأحداث.
٤ـ سفر شهريار فى رحلة الصيد بمفرده.
٥ـ فعل الخيانة من الزوجة لزوجها الملك شهريار مع العبد مسعود الأسود ومراقبة شاه زمان هذا الفعل.
٦ـ عودة شهريار من رحلته ومعرفته بما حدث من زوجه.
٧ـ استخدام حيلة السفر للتأكد من موضوع الخيانة.
٨ ـ قرار الرحيل عن المدينة.
٩ـ تكرار فعل الخيانة من امرأة أخرى هى العروس مع شهريار وشاه زمان على الرغم من حراسة الجنى الذى اختطفها.
١٠ـ عودة شهريار إلى المدينة وانتقامه من الزوجة وعشيقها.
١١ـ استمرارية فعل الانتقام من عذارى المدينة مدة ثلاث سنوات.
١٢ـ فزع أهل المدينة وهروبهم بعيداً عن نفوذ شهريار.
١٣ـ قرار شهرزاد بأن تكون فداء لبنات جنسها ومخلصة للمدينة.
١٤ـ زواج شهريار من شهرزاد، ومحاولتها تأجيل فعل القتل أو تعطيله.
١٥ـ فعل الحكى للقصص، الذى استمر طيلة ما يقرب من ثلاث سنوات.
١٦ـ إنجاب شهرزاد ثلاثة أبناء ذكور لا يعلم شهريار عنهم شيئاً.
١٧ـ انتهاء فعل الحكى.
١٨ـ سعى شهرزاد للحصول على العفو.
١٩ـ إعلان العفو الملكى وعودة الأمان والسرور إلى المدينة.

إن حلقات الحدث الاثنتى عشرة الأولى يظللها فعل الخيانة وما نجم عنه من فوضى وآثار مدمرة على المدينة. إنها تمثل الظروف التى أثارت لدى شهرزاد الرغبة فى إصلاح الأوضاع وإعادة حالة الاتزان والاستقرار إلى شهريار والمدينة. ولأن هذه الأوضاع تهدد الحياة الشخصية لشهرزاد وحياة الآخرين؛ تهب شهرزاد للدفاع عن الحياة كى تستمر، مستعينة فى ذلك بأختها «دنيازاد» وبالقصص التمثيلية التى تحكيها كل ليلة حتى يمكن التأثير على شهريار المعارض للحياة. وفى نهاية الأمر، يحدث تغيير للمعارض أو إزالة وظيفته وتحوله ليلعب دور المساعد، ويحدث له اكتشاف أن شهرزاد تنتمى إلى نوع من النساء يختلف عن زوجه الأولى، وبالتالى فإن الخيانة فعل قد يقوم به نوع معين منهن، وهناك نوع آخر يأبى القيام بهذا الفعل، وبذلك يصبح شهريار مدعماً للحياة ويعود السرور لأهل المدينة.

ووفقا لنموذج جريماس الذى يحدد العلاقة بين ممثلى السياق فى البنية القصصية على النحو التالى:



تقوم شهرزاد بدور (الفاعل)، تثير حالة المدينة وقتل العذارى (المرسل) لديها الرغبة فى إنقاذ الوضع

(المفعـول) الذى يقف شـهريار (المعـارض) ضـد هذه الرغبة، وتستعين شهرزاد بأختها وبالحكايات الشائقة المتنوعة وأبنائها الثلاثة والتجربة (المساعد) لتحقيق رغبتها من أجل الحياة والاستقرار (المرسل إليه).

إن البنية المتحكمة فى الحكاية الإطار بنية ثنائية على النحو التالى:

الفاعل/ المفعول = شهرازد/ الرغبة فى الإنقاذ.

المرسل/ المرسل إليه = قتل فتيات المدينة/ الحياة.

المساعد/ المعارض= دنيازاد ـ الحكى ـ الأطفال ـ التجربة/ شهريار.

* * *

الدراما: شهرزاد

لم يحفل توفيق الحكيم بالحوادث الكثيرة فى الحكاية الإطار، ولم يحفل كثيراً بالتفاصيل المتنوعة التى ترد فيها، وتمثّل السياق المعتمد على التسلسل الزمنى الممتد، وإنما توقف عند بعض الأحداث التى ترد فى الحكاية التراثية، مع تغيير دلالاتها، تبعاً للسياق الدرامى وللبنية الجديدة، وذلك على النحو التالى:

١ـ قتل شهريار العذراء (المنظر الأول).

٢ـ سعى شهرزاد نحو تغيير شهريار (المنظر الثانى).

٣ـ فشل شهرزاد وقرار شهريار بالرحيل (المنظر الثالث).

٤ـ السفر لمعرفة الحقيقة (المنظر الرابع).

٥ـ مشروع الخيانة بين شهرزاد والعبد الأسود (المنظر الخامس).

٦ـ عودة شهريار والوزير قمر إلى المدينة وتسرب «شائعة» خيانة شهرزاد إياه (المنظر السادس).

٧ـ المواجهة تسفر عن انتحار قمر وموت شهريار وبقاء شهرزاد والعبد على قيد الحياة (المنظر السابع)

استمد الحكيم هذه الأحداث من بين أحداث الحكاية الأصلية، وهى أحداث قليلة يرتبها المؤلف ترتيباً سببياً لإدراك ما بينها من علاقات. إن فعل القتل لدى الحكيم نجده فى الحكاية، يمثل الحدث الرئيسى لحلقاتها الإحدى عشرة الأولى، لكن دلالة الفعل تختلف فى المسرحية. إن فعل القتل فى الحكاية يدل على الانتقام للذات الجريحة، وهذا الفعل يرتبط به الرغبة فى الإخصاء.

بينما نجد أن الأمر يختلف عند الحكيم بما يتفق مع أهدافه. يقع القتل فى بداية المسرحية، لكن الوظيفة والدلالة تتغيران. أولاً: إنه يثير الدهشة لدى المتلقى ولدى شخصيات المسرحية مثل الوزير الذى يطلب من شهرزاد تفسير الأمر:

«الوزير: إن عقلى يقصر عن إدراك ما تفعلين... لماذا تركت الملك يذهب إلى منزل الساحر وأنت تعلمين أنه ذاهب لإزهاق روح... أنسيت يامولاتى أن اليوم عيد العذارى، وأنهن يقمن هذا العيد تقديسا لسرك الذى حقن دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن»(٧).

لكن شهرزاد لا تقدم للوزير قمر أو لنا أى تفسير، مما يشير إلى غرابة الموقف، وإلى أن شهرزاد هنا تختلف عن شهرزاد الحكاية؛ فهى غير قلقة على مصيرها ولا على مصير العذارى، ولم تقم بأى إجراء لمنع شهريار من الإقدام على ارتكاب فعل القتل مرة أخرى. هل عاد شهريار سيرته الأولى كما فى الحكاية. إن سيلاً من الأسئلة يتدفق إلى الذهن نتيجة فعل القتل والسياق الذى يتم فيه. ومن ناحية أخرى، تتبدل دلالة الفعل إلى دلالة على تغير شهريار فى المسرحية عنه فى الحكاية؛ فالقتل كان وسيلة لتأكيد الذات المكلومة فى الحكاية، لكنه هنا قتل من أجل المعرفة؛ فشهريار تتحكم فيه رغبة المعرفة التى يريد أن يحققها بشتى الطرق:

«شهرزاد: كنت أحسبك قد جاوزت طور الطفولة..

شهرزاد: أنت شهريار قبل ألف ليلة وليلة.. لم تتقدم ولم تتغير...

شهريار : بل تغيرت....

شهرزاد: كنت فى ذاك العهد تسفك الدماء، وهأنتذا اليوم تفعل أيضاً...

شهريار: كنت أقتل لألهو... واليوم أقتل لأعلم..»(٨).

وفعل القتل فى المسرحية فعل رمزى، إنه تجسيد لرغبة شهريار فى قتل رغبته فى الاتصال بالنساء وتأكيد لرغبته فى الانفصال عما هو أرضى والانطلاق خارج المكان وخارج المحدود. يقوم شهريار بالقتل بنفسه، ولا يكلف الجلاد بالقيام بهذا الأمر كما كان يفعل فى الماضى، كأنه يقتل بنفسه الشفرة الشبقية التى تخيم على المسرحية، ممثلة فى نداء الجسد:

شهرزاد: «باسمة» أنا جسد جميل... هل أنا إلا جسد جميل ؟!

شهريار : «يصيح» سحقاً للجسد الجميل!...

شهرزاد: أنا قلب كبير... هل أنا إلا قلب كبير؟!...

شهريار : سحقا للقلب الكبير!...

شهرزاد: أتنكر أنك عشقت جسدى يوماً، وأنك أحببتنى بقلبك يوماً...

شهريار: مضى كل هذا .. مضى.. «كالمخاطب نفسه» أنا اليوم إنسان شقى..»(٩).

لقد أصبح هم شهريار الأول هو اكتشاف المجهول، سواء فى شخصية شهرزاد أو فى الطبيعة. لكن شهرزاد لا تساعده وإنما هى دائماً تسخر منه لأنه لن يستطيع كشف كل الأسرار ولن يستطيع التحرر منها. إنها تتحداه بفتنتها وجسدها وعاطفتها وتثير لديه الرغبات المختلفة، لهذا كله تبدو قوة كبيرة تمثل مركز المسرحية الذى يستقطب كافة الشخصيات وكل الأفعال إليه. وربما هذا يفسر لنا تلاعبها بشهريار إضافة إلى تلاعبها بالوزير قمر والعبد الأسود، فجميعهم يرغب فيها ويراها فى مرآة نفسه، وهم أسرى شخصيتها متنوعة الأبعاد وضعفاء إزاءها. تستطيع شهرزاد أن تعيد ـ مؤقتاً ـ شهريار إلى حظيرتها بجسدها وشعرها وحكاياتها:

«شهرزاد: «تداعب شعره بأناملها» إنك لست هرما يا شهريار.. شعرك مازال فى لون الليل...

شهريار: داعبى شعرى كما تفعلين.. أسمعينى صوتك الحنون... ما كنت أعلم أنك على هذا الجمال!... أهذا ثغرك يا شهرزاد... إنه كأس لؤلؤ!.. شعرك يا شهرزاد.. إنه العناقيد!...

شهرزاد: تعال.. أرح جسمك قليلا...

شهريار: دعينى أتوسد حجرك كأنى طفلك أو زوجك.. هل أنا حقاً زوجك؟... لست أصدق قولى إن هذا صحيح... ضعى ذراعيك حول عنقى... ذراعاك من فضة يا شهرزاد!... أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هى لى.. لم لا تحدثينى عن حبك لو أنك تحبيننى قليلا؟... لكنك لا تحملين لى شيئاً من الحب...

شـهرزاد: «في تهكم خفي» أراك قد عدت إلى القلب والحب!..»(١٠).

في النهاية، تفشل شهرزاد في محاولتها استعادة شهريار إلى حظيرتها وإلى سجنها، ويقرر الرحيل إلى حيث لا حدود:

«قمـــر: أتراك تتعمد هجر امرأتك؟..

شـهريار: وهجرك أنت أيضاً...

قمـــر: المجنون لك تهرب منهم!...

شـهريار: ومن نفسي أيضاً....»(١١).

....

شـهريار: لا بأس ... لـن أعـود إلـى جسدك الجـمـيل.. لن يسكرني ريق ثغرك ونفح شـعـرك وضـمـات ذراعيك...شبعت من الأجساد! .... شبعت من الأجساد!.. شبعت من الأجساد!...

شـهرزاد: أصبحت لا تشعر....

شـهريار: لا أريد أن أشعر.. كنت قبل أشعر ولا أعي. اليـوم أنا أعي ولا أشـعـر... كالروح..»(١٢).

يؤكـد الحكيم فـشل شـهـرزاد في استـقطاب شهرياركي تتجسد إرادة شهريار و إصراره على الانفلات من تأثيرها والرحيل من أجل الحصول على الحقيقة. إن فشل شهرزاد هنا يماثل فشلها في الحكاية الإطار، ذلك الذي يتضح في الخاتمة من خلال استعانتها بأبنائها الثلاثة للتأثير عاطفياً على شهريار. ومن ناحية أخرى، نجد أن الرحيل يمثل إحدى مراحل الحدث المهمة في المسرحية والحكاية. في الحكاية يقرر شهريار وأخوه شاه زمان الرحيل إلى أماكن أخرى خارج المدينة لاكتشاف موضوع الخيانة ومدى تحققه في العالم. أيضاً يستخدم الحكيم الرحيل حتى يكتشف شهريار حقيقة الوجود.

يخـصـص الحكيم المنظر الرابع للرحلة؛ حـيـث شهريار ووزيره قمر في صحراء مترامية الأطراف وفي ساعة الغروب. وفي الحكاية القديمة يهتم المؤلف الشعبي بالرحلة ولكن بصورة مختلفة؛ عند الحكيم يدور الحدث في مكان طبيعي قفر نقيض للثراء الموجود في القصر، وفي فضاء شاسع نقيض للبهو الملكي أو المخدع الضيق وفي ساعة الغروب ليضفي مسحة من الحزن على المنظر المسرحي؛ بينما المؤلف الشعبي يخرج إلى الطبيعة عند البحر وفي مكان به حياة حيث عين المياه والأشجار، كأن المؤلف الشعبي يكرر صورة المكان الطبيعي الذي حدثت فيه خيانة زوجة شهريار مع العبد الأسود، فقد تم هذا في حديقة القصر. إن المكان طبيعي في المنظر المسرحي وفي المشهد القصصي، لكن التغيرات في مكونات المشهد مكانياً وزمانياً تتفق مع أهداف الكاتب المسرحي والمؤلف الشعبي كل على حدة. إن هدف المؤلف الشعبي تأكيد فعل الخيانة، لهذا يعتمد على التكرار لأحداث حدثت من قبل مع تحريف ضئيل في الصورة، ويتحقق لشهريار وأخيه اكتشاف الحقيقة ومن ثمّ يحدث التحول في مسار الفعل القصصي. بينما يهدف الحكيم إلى وضع الشخصيتين (شهريار وقمر) في المشهد الطبيعي حتى يتجسد التناقض بينهما في أسلوب التعامل مع الطبيعة؛ فشهريار يتأملها تأمل العالم بأسلوب علمي عقلاني يفسر ظاهرة الغروب، بينما قمر يستخدم أسلوب لا عقلاني عاطفي، وهذا كله يمثل استعارة درامية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقة شهريار وقمر بشهرزاد. وتبرز براعة الكاتب في استخدامه الترابط بين الشخصية والمكان لتجسيد الحركة النفسية والفكرية. إن الشخصيتين، على الرغم من أسلوبيهما المتناقض، تتألمان وتشعران بالاغتراب، وقد أثار غروب الشمس فيهما ذلك الشجن:

«شهريار: «ينظر فجأة إلى الشمس وهى تغيب» انظر يا قمر!... فراق الشمس محزن حقاً!...

قمر : «يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صمتاً» ؟..

شهريار : «بعد لحظة تأمل» شأن كل فراق...

قمر:...

شهريار: لعلها حزينة هى الأخرى... ألا ترى ضعف أشعتها وشحوب لونها؟... لكنه حزن لحظة... لحظة الفراق فقط...

قمر: «فى صوت خافت» هاهى ذى قد غابت فى الرمال»[١٣].

أثناء غياب شهريار (فعل العقل) وقمر (فعل القلب) يبرز فعل (الجسد) ممثلاً فى العبد الأسود، وذلك فى المنظر الخامس. إن الشفرة الشبقية تبرز فى بداية المسرحية من خلال العبد الأسود وعلاقته أولاً بالعذراء التى قتلها الملك شهريار؛ ثم تظهر بعد ذلك بدرجات متفاوتة لتجسيد معاناة شهريار ومحاولته الانفلات منها، وها هى تبرز لتؤكد نفسها لتستمر حتى نهاية المسرحية. ومكان الحدث فى هذا المشهد يتمثل فى بهو الملك؛ حيث يحل العبد محل السيد الغائب، ويتم اللقاء بين شهرزاد والعبد ليس فى وضح النهار وإنما فى الليل الذى يؤكده المؤلف: «ليل داج ساج». أيضاً نجد أن العبد لا يدخل إلى المكان بصورة مشروعة طبيعية من الأبواب، وإنما يدخل متسللاً من النافذة. إن العبد يرى فى شهرزاد الجسد الجميل والعبق المثير للشهوة الجنسية.

العبد: أو يمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً مثلى ؟!..

شهرزاد: ألم فعل ذلك زوج شهريار الأولى؟

العبد : «يشير إلى جسمها وإلى جسمه» هذا البياض وهذه الرقة... وهذا السواد وهذه الغلظة....

شهرزاد: «باسمة» الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ...

العبد: وقبحى وأصلى الوضيع..!

شهرزاد: ينبغى أن تكون أسود اللون... وضيع الأصل... قبيح الصورة... تلك صفاتك الخالدة التى أحبها...؟

العبد: تلك صفات الشهوة...»[١٥].

العبد هو سيد مملكة الجسد، يتحرك دائماً فى الظلام، لهذا فهو فى المسرحية يمثل الرمز بدلالاته المستقرة فى العقل الجمعى العربى وربما الشرقى أيضاً. وفعل الجنس هنا فعل رمزى له أهميته الدرامية من حيث هو وسيلة لإثارة غيرة شهريار فى المنظر السابع. هنا، يستعير الحكيم فعل الخيانة من الحكاية، وهو فعل لم تقم به شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، لكنه يستخدمه هنا ليحقق الكاتب أهدافه الدرامية وتصوراته للعلاقة بين شهرزاد والصور الثلاث للرجل (شهريار، قمر، العبد). فضلاً عن هذا، فإن الحكيم يجعل العبد يعيش فى الظلام الدائم؛ إنه يعيش داخل شهرزاد، وإذا ما خرج إلى النور فإنه محكوم عليه بالموت.

شهرزاد: نعم.. إن أردت الحياة يا حبيبى فاسع فى الظلام كالثعبان... احذر أن يدركك الصباح فتقتل؟

العبد: إذا رآنى الملك؟..

شهرزاد : بل أنا.. حبى لك لا يحيا إلا فى الظلام..»[١٥].

تنتشر إشاعة العلاقة المحرمة بين شهرزاد والعبد فى أرجاء المدينة، ويلوك لسان الجلاد بها فى خان أبى ميسور. يسمعها شهريار وقمر المتنكران فى شخصيتى تاجرين من تجار البصرة الموسرين. لقد عادا إلى المدينة، وها هما فى مكان غير طبيعى صاحبه «أبو ميسور»، وهو رجل فيلسوف يرى الأشياء بمنظور يختلف عن منظور الآخرين؛ فالبساط لديه بحر ممتد، والجلاد الراقد على الفراش الوثير يرى أنه حشرة، والفراش الخالى هو طائر الرخ. هذا الخان صورة استعارية للعالم الذى تتعدد صوره ويخلو من الحقيقة المطلقة، وإنما الحقيقة نسبية يختلف البشر فى إدراكها. يصل شهريار إلى حقيقة أنه بالذهن يمكن للإنسان أن يتحرر من الأرض ومن السجن ومن الطبيعة:

«أبوميسور: يشير إلى الفراش الخالى» هيا اعتليا جناحى هذا الطير!...

«ينصرف هو الآخر».

قمـــر : الطير؟.. أى طير..؟

شـهريار : «وهو يجلس على الفراش» طير الرخ...

قمـر: أتمزح؟... إنى ما إخالك إلا هازلا بمجـيـئك إلى هذا المكان... أو يعجبك كلام أنصاف المجانين هؤلاء.. انظر إلى القاعة الأخرى!... ما بالهم مسندين إلى حائط الدار هكذا؟.. لا شئ والله أشبه حقاً بأعجاز النخل الخاوية من هؤلاء الآدميين!..

شـهريار: نعماً الهاربون من أجسادهم!...

قمـــر : أو لهـذا هربنا نحن من ديارنا وهجـرنا أهلنا وطفنا ببـلاد الأرض؟!.. كى تكون هنا خاتمة رحلتنا؟!..

شهريار: رحلتنا؟... صه أيها الأبله!... إنا ما تحركنا بعد..»(١٦).

فى هذا المكان، تنطلق إشاعة الخيانة، ويظهر السيف الخاص بالجلاد باعتباره أداة للانتقام تعطلت طيلة ألف ليلة وليلة، وكان قد باعه الجلاد فى بداية المسرحية ليشرب بثمنه خمراً. فيتداعى إلى ذهن المتلقى موقف شهريار إزاء الخيانة فى الحكاية الأصلية لكن أفق التوقع تبعاً لشخصية شهريار الذى انفصل عن الواقع يقضى على هذا التداعى؛ حيث يتسق شهريار مع صورته الدرامية الجديدة. إنه لا يهب للانتقام وإنما الذى يسعى إلى ذلك هو قمر العاشق الذى يخفى مشاعره تجاه شهرزاد لعلاقته الوثيقة بشهريار. لذلك نجد أن قمر العاطفى يثور ويهتم بالسيف الذى يأخذه معه:

قـمـر : أهى تستطيع هذا؟ .. أهى تقدم على مثل هذا ؟ .. إن هذا افتراء ... إنه لافتراء ...

شهريار : جفف دموعك أولاً .. لاتكن أنت أيضاً رجلاً حقيراً... جفف عينيك...

قمـــر: أتسخر منى؟...

شـهـريار: حاشا لله... أو ترانى خليقاً أن أسخر من قلب رجل؟...

قمـــر: «فجأة» مولاى!... وإذا كان ما سمعنا صحيحاً؟...

شهريار: لا تقل هذا الكلام ياقمر.... أيمكن لعقلك أن يتخيل شهرزاد فى أحضان عبد؟ لا... عبد نار من المجوس؛ بل عبد أسود قذر!...

قمر: هب أن الأمر صحيح، تفعل بلاريب واجبك يا مولاى...

شهريار: أى واجب؟...

قمر: «يشير إلى سيف الجلاد» كما فعلت بزوجك الأولى...

شهريار: وقت أن كنت مثلك...

قمر: ماذا تعنى؟

شهريار: قمر.. أحقيقة أنت تحبها؟... أنت واهم أيها المسكين!.. أنت لا تحبها.

قمر: مولاى...

شهريار: «يشير إلى جسم قمر» بل هذا الذى يحبها...»(١٧).

فى ختام المسرحية (المنظر السابع)، تحدث المواجهة؛ حيث تتجمع الصور الثلاث للرجل (شهريار/ قمر/ العبد) لتتجلى مأساة انشطار النفس البشرية فى صورها الثلاث. وفعل المواجهة يحدث فى الحكاية الأصلية فى الخاتمة بين شهرزاد وشهريار؛ حيث العفو الشامل الذى يصدره الملك عن شهرزاد ويعم الخير والسرور المدينة وتستمر الحياة. لكن، يؤدى فعل المواجهة عن طريق استخدام شهرزاد للعبد فى مشروع الخيانة إلى تجسيد مأساة شهريار فى انفصاله التام عن الحياة واغترابه عنها ونفيه منها. إن مأساة شهريار تنبع من وعيه بأنه محكوم عليه بالموت (المادى أو المعنوى)، لكنه يستمر فى الطريق الذى اختاره، بينما قمر بعاطفته المتطرفة لا يصمد فى المواجهة مما يؤدى به إلى الانهيار والانتحار؛ إن عاطفته غير متبصرة ومثاليته خيالية، ويفتقد الوعى والقدرة على الصمود. لقد وصل إلى اليأس ليحطم المثال والنموذج الذى يعبده وهو «شهرزاد» وفقد الإيمان به:

«شهريار: قمرمات.!

شهرزاد: لا تجزع ياشهريار!..

شهريار: انطفأت حياة قمر!..

شهرزاد: وأسفاه..

شهريار: «بعد لحظة» لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس؟..

شهرزاد: لأنه لم يعد يؤمن بها...

شهريار: الإيمان!...

شهرزاد: لقد كان رجلاً..

شهريار: نعم .. قد كان رجلاً..

شهرزاد: أما أنت ياشهريار..

شهريار: أنا ؟ .. من أنا؟ ..

شهرزاد: أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق، ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض .. فلم تفلح التجربة...»(١٨).

إن المعرفة هى مصدر القلق لدى شهريار، ووعيه بهذا القلق هو مصدر عذابه، بينما قمر لا يملك إلا اليأس. والعبد ينطلق ويستمر فى الحياة لافتقاده إلى المعرفة أو الإيمان بالعاطفة. إنه الجزء الحيوانى فى الإنسان والشهوة والشبق الذى به تبدأ المسرحية وبه تنتهى فى دورة كاملة. إنها دورة حياة الرجل فى تطوره؛ حيث

(جسد ⟵ عاطفة ⟵ معرفة) ثم موت لتبدأ دورة جديدة، وهكذا:

شهرزاد : «كالمخاطبة لنفسها» دار، وصار إلى نهاية دورة..

العبـــد: «يتحرك فجأة» أستطيع أنا أن أعيده إليك...

شهـرزاد: خيال شهـريار آخر الذى يعود ... يولد غضاً ندياً من جديد أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت!...»(١٩).

إن سيـاق الفـعل الدرامى الذى أبدعـة الحكيم يختلف تماماً عن سياق الفعل القصصى الذى أبدعه المؤلف الشعبى، وهذا يعود إلى التركيب الجديد للأفعال وإعطائها دلالات مختلفة ومتنوعة ويظهر هذا نتيجة أسلوب الحكيم الذى ينتمى إلى المدرسة الرمزية؛ حتى اختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار.

لقد أدرك الحكيم البنية العميقة Deep structure داخل الحكاية الإطار، وهى المسـؤولة ـ كـمـا يرى جريماس ـ عن توليد بنية الحوادث السطحية، وإدراك الدلالات المتنوعة للأفعال وللشخصيات، لكنه لم ينقل هذه البنية وإنما تحرر منها، خاصة فيما يختص بممثلى السياق وتعديل الوظائف الخاصة بهم بما يتفق مع رؤيته الخاصة والقيم الجمالية والتقاليد الفنية التى يكتب من خلالها. قرأ الحكيم الحكاية قراءة فلسفـيـة ورمزية، مستخلصاً الجوهرى فيها. ومن خلال رؤيته للوجود الإنسانى، استطاع أن يطرح البنية الثنائية للمسرحية على مستويات عدة على النحو التالى:

الرجل/ المرأة
الإنسان/ الطبيعة
الناقص/ الكامل
المكتسب/ الموروث
التحرر/ السجن
الحاضر/ الماضى.

إن تعدد المستويات يدل دلالة عـميقـة على ثراء العمل الفنى، ويخرج به عن التفسير المحدود، ويسمح بالتالى بالتفسيرات الكثيرة المتنوعة من قبل المتلقى. ولتحـقـيق ذلك تم تعـديل وظائف ممثلى السـيـاق فى الحكاية الأصلية على أساس أن الفـاعل فى المسرحية يتمثل فى شهريار الذى أثارت فيه (شهرزاد ـ الطبيعة) الرغبة فى المعرفة لكشف أسرارها والانطلاق من السجن الذى يشعر به (سجن المكان وسجن الطبيعة). إن شهرزاد هى القوة المثيرة لرغبات الآخرين؛ فهى فى المسرحية تمثل المرأة والطبيعة والكيان الكامل والموروث والسجن والماضى والغموض.

«شـهـريار: قد لا تكون امرأة، من تكون؟... إنى أسـألك من تكون؟...هى السـجـينة فى خـدرها طول حـيـاتهـا... تعلم بكل مـا فى الأرض....كـأنهـا الأرض... هى التى ما غادرت خميلتها قط... تعرف مصر والهند والصين... هى البكر.. تعرف الرجـال كـامـرأة عـاشت ألف عـام بين الرجـال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة... هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض فـصـعـدت إلى السـمـاء... تحدث عن تدبيرها وغيبها كـأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كـأنها بنت الجن... من تكون تلك التى لم

تبلغ العشرين، قضتها كأترابها في حجرة مسدلة السجف؟... ما سرها؟... أعمرها عشرون عاماً؟.. أم ليس لها عمر؟... أكانت محبوسة في مكان؟... أم وجدت في كل مكان؟... إن عقلي ليغلي في وعائه، يريد أن يعرف... أهي امرأة تلك التي ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟!..»(٢٠).

إنها ترتبط بكل شخصيات المسرحية؛ يرى كل فرد منهم حقيقتها من منظوره الخاص. إذا كان شهريار يراها سراً هائلاً كأنها الطبيعة، فإن قمر الوزير يراها قلبا كبيراً ويراها العبد الأسود جسداً جميلاً. والشخصية التي تحاول أن تصل إلى الحقيقة هي شخصية شهريار، لهذا فإن رغبته المثارة يسعى إلى تحقيقها، بينما قمر والعبد لا يستسلمان للشك ويقفان مرتبطين بشهرزاد، لهذا فإنهما يقفان موقف المعارض لشهريار. يلجأ شهريار إلى الساحر أولاً؛ كي يساعده في الحصول على الحقيقة وكشف السر، ويفشل الساحر في أن يلعب دور المساعد لفشل وسائله، لهذا يلجأ شهريار إلى الرحيل والتأمل في الحياة والاستماع للناس، وذلك كله من أجل الوصول إلى الحقيقة. تلك الحقيقة التي وصل إليها شهريار هي عدمية الحياة وأن المعاناة مستمرة. لقد فشل في الانطلاق والتحرر من سجنه.

«شهريار»: هأنذا في القصر من جديد؟... إلام انتهيت؟... إلى مكان البداية.. كثور الطاحون على عينيه غطاء... يدور... ثم يدور.. ثم يدور... وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم...»(٢١).

«شهريار: أولست كالماء يا شهرزاد؟.. سجيناً دائماً كالماء؟... نعم... ما أنا إلا ماء... هل لي وجود حقيقي خارج ما يحتوي جسدي من زمان ومكان!... حتى السفر أو الانتقال إن هو إلا تغير إناء بعد إناء... ومتى كان في تغيير الإناء تحرير للماء!...»(٢٢).

«شهريار: أنت أنا.. أنت نحن.. لا يوجد غيرنا نحن.. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا... الوجود كله هو نحن... ما من شئ خلا صورتنا في هذه المرآة العظيمة التي تحيط بنا من كل جانب.. لقد سئمت هذا السجن من البلور..»(٢٣).

....

«شهريار: دائماً هذه الأرض... لا شئ غير الأرض... هذا السجن الذي يدور.. إنا لا نسير... لا نتقدم ولا نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض... إنما نحن ندور.. كل شئ يدور... تلك هي الأبدية... يالها من خدعة!... نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا «باللف» والدوران»(٢٤).

لقد هدم الحكيم النص القصصي واستخدم بعض عناصره ليعيد بناءها من جديد. وقد اتضح لنا هذا في علاقة الفعل الدرامي بالفعل القصصي، ويتأكد أيضاً في التخطيط التالي لممثلي السياق:

مرسل ← مفعول ← مرسل إليه (الحقيقة)

(شهرزاد والطبيعة) (المعرفة)

↑

مساعد ← فاعل ← معارض

(الساحر، الرحيل البحث) (شهريار) (قمر، العبد)

في هـذا التغـير للبنيــة القـصصيـة، وفـى إعـادة تـرتيـب عـنـاصـرهـا وتـركـيـبـهـا فى صـيـاغـة جـديـدة، تظهر خصوصية الحكيم وقدراته ، الإبداعية، وسعيـه إلى التحـرر من الموروث. وهو بذلك التشكيل وبتلك الصياغة يدفع المتلقى نحو إدراك الموروث إدراكاً جديداً.

الهوامش:

(١) انظر: مصطفى منصور، الدراما العربية الحديثة والحوار العربى الأوروبى فى القرن ١٩ ، **مجلة المسرح**، عدد (٥٨)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٣.

(٢) جورج ليكونت، مقدمة مسرحية شهرزاد فى: توفيق الحكيم، **شهرزاد**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت)،ص ٨.

(٣) توفيق الحكيم، **سجن العمر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت)، ص ٢٦١.

(٤) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم مفكراً فناناً**، دار شهدى للنشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٠.

(٥) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع، دار مكتبة الحياة، بيروت (ب.ت) ،ص ٤٤٧.

(٦) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٩٠ ص ص١٠٢، ١٠٣.
سامية أسعد: سيميولوجيا المسرح، **فصول**، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
هدى وصفى، تحليل سيميولوجى لمسرحية «الأستاذ»، **فصول** المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبى**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

(٧) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، ص٤٠.

(٨) المسرحية ص٥٦.

(٩) المسرحية ص٥٩.

(١٠) المسرحية ص٧٤.

(١١) المسرحية ص٨٣.

(١٢) المسرحية ص٩٢.

(١٣) المسرحية ص ص١٠٠ ـ ١٠١.

(١٤) المسرحية ص ص١٠٧ ـ ١٠٨.

(١٥) المسرحية ص١١٠.

(١٦) المسرحية ص ص١١٩ ـ ١٢٠.

(١٧) المسرحية ص ص١٣٦ ـ ١٣٧.

(١٨) المسرحية ص ص١٥٧ ـ ١٥٨.

(١٩) المسرحية ص ص١٥٩ ـ ١٦٠.

(٢٠) المسرحية ص ص٦٦ ـ ٦٧.

(٢١) المسرحية ص ١٤٣.

(٢٢) المسرحية ص ١٤٧.

(٢٣) المسرحية ص ١٤٩.

(٢٤) المسرحية ص ١٥٠.



ألف ليلة وليلة في الموسيقى

سمحة الخولى*

ليس من بين أعمال التراث الأدبى الشرقى كله ما استهوى المؤلفين الموسيقيين فى الغرب مثل (ألف ليلة وليلة). وإذا أردنا أن ندرس الإبداعات الموسيقية ـ العديدة والمتنوعة ـ المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى الغربية، فلابد أن نسعى إلى تفهم الدوافع النفسية والفنية والتاريخية وراء هذا الاهتمام الكبير الذى أنتج أعمالا موسيقية للأوبرا، وأخرى للباليه ـ وغيرهما من المؤلفات السيمفونية ـ أو للبيانو أو للغناء.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل يمكن تفسير موجات الاهتمام بموضوعات (ألف ليلة وليلة) من جانب المؤلفين الغربيين ـ رغم بعدها عن عالمهم وعن موسيقاهم ـ تفسيرا تاريخيا يرتبط باتجاه أو مذهب موسيقى بعينه؟ وذلك لأن أول ما يتبادر للذهن أن التوجه الرومانسى هو الذى حول أنظار المؤلفين إلى (ألف ليلة) التى وجدوا فيها أرضا خصبة لنزعة الخيال الأصيلة عند الرومانسيين، فلعل عالم (ألف ليلة وليلة) الخيالى، الغريب والبعيد، قد أرضى نزعة الهروب من واقع غربى أفسدته الصناعة ودفع فنانى القرن التاسع عشر للانطلاق عبر حدود الزمان والمكان، إلى عالم (ألف ليلة وليلة)؛ فهم يميلون لتمجيد كل ما هو مناهض لواقعهم ولحضارتهم التى شعروا إزاءها بالإحباط وخيبة الأمل وتبدد الأحلام.

غير أن الرومانسية ـ فى حد ذاتها ـ لا تقدم تفسيراً جمالياً كافياً لظاهرة الحماس الكبير من المؤلفين الغربيين لقصص تلك السلطانة الأسطورية شهرزاد، التى عرفت كيف تقاوم مصيرها الحالك، وتدفع عن نفسها انتقام شهريار من بنات حواء، بحكاياتها الساحرة. فإذا

* أستاذ متفرغ بمعهد الكونسرفتوار بالقاهرة.

كانت رومانسية رمسكى كورساكوف من عوامل إلهامه فى عمله السيمفونى الأشهر (شهرزاد)، وإذا كانت رومانسية كارل ماريا فون فيبر Weber وراء اختياره موضوع أوبرا (أبو حسن)، فإن هذا الدافع الرومانسى لا وجود له فى حالة موريس رافيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) فى افتتاحيته الأركسترالية لأوبرا «شهرزاد» (وهى التى لم ينجز منها إلا هذه الافتتاحية)، أو فى مجموعة أغانيه بالعنوان نفسه «شهرزاد». وفى هذا القرن العشرين، أبدعت أوبرات تكاد تبلغ العشرة فى إطار لغة موسيقية بعيدة إلى حد كبير عن عاطفية الموسيقى الرومانسية، وبلغة هارمونية أقرب إلى التنافر وحدّة الخطوط اللحنية، وبتلوين يخلو من النعومة واندماج الألوان الأركسترالية، الذى كان الرومانسيون يتعاملون به. ذلك لأن رافيل، على سبيل المثال، بدأ إبداعه متأثرا «بانطباعية» (تأثيرية) ديبوسى ثم تحول - عبر «الكلاسيكية الحديثة» - إلى أسلوب شخصى خاص. وهناك عدد من موضوعات (ألف ليلة) التى تحولت إلى مؤلفات للأركسترا أو البيانو أو الباليه فى القرن العشرين، لعل أحدثها باليه بعنوان (شهرزاد) كتب موسيقاه مؤلف من جورجيا اسمه ث. كا خيدزا Kakhidze وقدم فى أبريل سنة ١٩٩٤ بنجاح كبير (ذكرته الدوريات الموسيقية) فى تبليسى، كما عرض فى موناكو وألمانيا، وهو بسبيله للعرض فى الولايات المتحدة فى موسم ٩٤/ ١٩٩٥.

فالأعمال الموسيقية المستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة)، إذن، ليست وليدة عصر بعينه، وهى لا تنتمى لإطار مرجعى فنى واحد، فقد أثبتت أنها تتجاوز ذلك بما يوحى لنا بأن الابتكار الأدبى دائم التجدد فى (ألف ليلة)، والنماذج الإنسانية المثيرة، وعوالم الخيال العجيبة التى نسجتها «شهرزاد» حول قصصها فى (ألف ليلة)، كل هذا وراء انبهار المؤلفين الغربيين - والأوروبيين على وجه التحديد - بـ (ألف ليلة) التى أمدتهم بذخر من الموضوعات (التى تتفاوت فى مدى طرافتها وسذاجتها) للأوبرات وللباليه، ولغيرهما من أنواع الإبداع الموسيقى الفنى.

وهذه الموضوعات المأخوذة عن (ألف ليلة) قد حظيت على يدى المؤلفين الغربيين بعناية موسيقية مرموقة، وأفادت من التقدم الفنى المتصل للغة الموسيقى الغربية فى هذين القرنين الحافلين (التاسع عشر والعشرين)، سواء فى أجهزة الأداء الموسيقى كالأركسترا والكورال والمغنين، أو فى لغة الباليه الحركية المتطورة، بالإضافة لما حققه الإخراج المسرحى بعناصره، من تصميم للمناظر وتقنيات العرض المسرحى وغيرها. وكل هذه الإمكانات الضخمة التى تمتلكها الموسيقى فى الغرب، قد وجدت مجالا شيقاً لها فى الموضوعات الشرقية الخيالية، القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بعروض باذخة ملونة. فالمستمع الأوروبى نفسه بحاجة إلى ما يداعب خياله ويبهره بعناصر الغرابة Exotism التى لا زالت من أبرز محاور الجذب فى أوروبا بوجه عام.

والأعمال الموسيقية المستوحاة من (ألف ليلة وليلة)، التى أمكن حصرها هنا، تنقسم إلى أوبرات، ومؤلفات سيمفونية للأركسترا، أو باليهات Ballets أو مؤلفات للغناء أو للبيانو. ومبدعوها ينتمون للقرن التاسع عشر وللقرن العشرين كما ذكرنا. ونظراً لأن الأوبرات عن (ألف ليلة وليلة) تمثل أغلبية لافتة فى السجل الموسيقى لـ (ألف ليلة وليلة)، فإننا سنبدأ هنا بالتعريف بهذه الأوبرات ومؤلفيها بهدف استعراض مدى انتشار (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى المسرحية الأوبرالية، ثم نتطرق بعد ذلك إلى عرض أكثر تفصيلا لاثنتين من هذه الأوبرات التى حققت مكاناً فى «الربرتوار»:

١ ـ كارل ماريا فون ڤيبر Weber (١٧٨٦ ـ ١٨٢٦) ألمانى: أوبرا «أبو حسن» Abu Hassan.

٢ ـ إرنست ريير Reyer (١٨٢٣ ـ ١٩٠٩) فرنسى: أوبرا «التمثال La Statue عن (ألف ليلة وليلة).

٣ ـ پيتر كورنيليوس Cornelius (١٨٢٤ ـ ١٨٧٤) ألمانى: أوبرا حلاق بغداد Der Barbier Von Bagh-dad.

٤ ـ برنارد سيكلز Sekles (١٨٧٢ ـ ١٩٣٤) ألمانى: أوبرا «شهر زاد Scheherezade».

٥ ـ هنرى رابو Rabaud (١٨٧٣ ـ ١٩٤٩) فرنسى: أوبرا «معروف الإسكافى» Marouf le Savetier du Caire».

٦ ـ آرماند پولينياك (١٨٧٦ ـ ١٩٦٢) فرنسية Po-lignac: أوبرا «ألف ليلة وليلة».

٧ ـ كورت آتربيرج (١٨٨٧ ـ) سويدى At-terberg أوبرا «علاء الدين والمصباح السحرى».

٨ ـ چوليا ڤايسبرج Weissberg (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) روسية: أوبرا «جولنارا» أو «جولناره».

٩ ـ إيزائى دوبروڤين Dobroven (١٨٩٤ ـ ١٩٥٣) أوبرا «ألف ليلة وليلة».

١٠ ـ روبرتو جيرهارد Gerhard (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠) إسپانى بريطانى: أوبرا «شهر زاد».

أوبرا «حلاق بغداد»

موسيقى كورنيليوس:

بيتر كورنيليوس مؤلف ألمانى ولد فى مدينة ماينز، بالقرب من فرانكفورت فى مقاطعة هيسين، جمع بين موهبة الأدب والموسيقى، جمعته صلات موسيقية وأدبية بكل من ليست Liszt وبرليوز Berlioz من أساطين الرومانسية. وكان شديد الإيمان بمبادىء الموسيقى الجديدة ـ موسيقى المستقبل ـ التى تزعمها كل من ليست وڤاجنر، وبلغ من حماسه لمبادئها أنه سخر قلمه لنشر أفكارها ولترجمة كتابات «ليست» عنها من الفرنسية للألمانية، وكان ينشر كتاباته النقدية فى المجلة الموسيقية الجديدة، أحد المنابر الكبرى للموسيقى الرومانسية (منذ أنشأها ر. شومان). اتجه كورنيليوس فى ممارسته التأليف الموسيقى الذى درسه فى برلين، إلى المسرح وإلى الأوبرات الفكاهية بصفة خاصة، واتضح فى أسلوبه فى تأليفها تعمقه فى اتجاهات التأليف الرومانسية وخاصة مدرسة «ليست» «وڤاجنر» بكروماتيتها Chromatism المتقدمة واستخدامها أفكاراً رئيسية بأسلوب اللحن الدال لتحقيق الترابط البنائى الذى يعرّض الأسلوب الرومانسى المتقدم لبعض التفكك، نتيجة لتخلخل الإحساس بالمركز التونالى للموسيقى.

وقد قام كورنيليوس بنفسه بإعداد النص الشعرى (اللبرتو Libretto) للأوبرا عن حكاية «مزين بغداد» من (ألف ليلة وليلة) (الليلة ٣٣)، ولحن الأوبرا فى أول الأمر من فصل واحد. ولكن المشهد الختامى فيه كان مفرط الطول إلى حد أنه استغرق حوالى ثلث طول الأوبرا، ولكنه رأى بعد فترة، وبعد فشلها الكبير فى العرض الأول فى ڤايمار سنة ١٨٥٨، أن يراجعها.

ولهذا العرض قصة طريفة؛ فقد حضر كورنيليوس سنة ١٨٥٤ إلى ڤايمار، حيث كان «ليست» يشغل منصب مدير الموسيقى؛ لكى يعمل سكرتيرا موسيقيا له. وعندما فكر فى تلك الفترة فى كتابة أوبرا فكاهية واختار لها هذا الموضوع حاول ليست أن يثنيه عن هذه الفكرة الهشة، ولكن كورنيليوس لم يتأثر بنصيحته. وعندما أنجزها وعزف بعض أجزائها لـ «ليست» شعر الفنان الكبير بقيمتها الموسيقية الحقيقية بالرغم من تهافت الموضوع، وقرر «ليست» أن يخرجها على مسرح أوبرا ڤايمار، الذى كان يعمل مديرا موسيقيا له. ولسوء

الحظ، كان هناك مخطط تزعمه مدير المسرح للإطاحة بليست. ونجح غريم ليست، بعد العرض الأول لهذه الأوبرا وفشله، فى دفع «ليست» للاستقالة من منصبه! وكان كورنيليوس نفسه قد شعر بضرورة كتابتها من فصلين، واقتنع كذلك باقتراح صديقه «ليست» بأن يعيد صياغة افتتاحيتها كى يدمج فيها بعض الأفكار المهمة من الأوبرا، ولكن كورنيليوس توفى قبل أن يتم الصياغة الجديدة، فأكملها «ليست» بعد وفاته. وتولى اثنان من قادة الأركسترا الألمان تعديلها (موتل وليفى) خاصة فى التلوين الأركسترالى. وقدمت أكثر من مره بهذه التعديلات ولكنها لم تعد لصورتها الأصلية التى كتبها بها مؤلفها إلا فى عام سنة ١٩٠٤؛ وهى الصورة التى انتشرت بها بعد ذلك بعدة أعوام، حين إعادة تقديمها سنة ١٨٨٥ فى أوبرا ميونيخ، وكان نجاحها فى ذلك العرض إيذانا بتغيير مصيرها، وبداية للاعتراف بقيمتها الموسيقية؛ حيث عرضت على مسارح ألمانية عدة. ولم يمنع تلحينها باللغة الألمانية من عرضها سنة ١٨٩٠ على مسرح أوبرا المتروبوليتان بنيويورك، ثم اهتمت بها لندن وڤيينا. وعرضت فى المهرجان الموسيقى الدولى فى إدنبرة (اسكتلندا) فى عام ١٩٥٦، فى عرض لفرقة أوبرا هامبورج الشهيرة. و(حلاق بغداد) هى الأوبرا الوحيدة التى جلبت لمؤلفها الشهرة من بين أوبراته الثلاث ومؤلفاته الأخرى.

وجدير بالذكر أن مسرح أوبرا فرانكفورت الكبير يقوم بعرض (حلاق بغداد) حاليا، منذ أبريل سنة ١٩٩٤، فى إخراج وتصميم جديدين؛ وذلك احتفالا بذكرى مرور مائة وعشرين عاما على وفاة مؤلفها (ابن مقاطعة هيسين). وسنشير فيما بعد إلى بعض التفاصيل الغريبة فى هذا العرض الجديد الذى يلقى نجاحا كبيراً.

والقصة بالغة السذاجة: فالبطل نور الدين يتدله فى حب مرجانة ابنة القاضى، وتتدخل بستانة الصديقة العجوز للأسرة فتحصل له على موعد من مرجانة وتوصيه بأن يهيىء نفسه للقاء، وأن يستدعى الحلاق لهذا الغرض.

ويقبل الحلاق الثرثار ولا يلبث أن يكتشف سر حماس نور الدين، فيقتفى أثره إلى بيت القاضى، فيسمع صراخ واحد من الخدم فيخطىء ويتصور أن القاضى قد ضرب نور الدين حتى الموت، وعندما يشعر نور الدين بصوت القاضى بعد صلاة الجمعة يختبىء فى صندوق كبير، ويحضر الحلاق خدم نور الدين ونساء أسرته ليطالبوا جميعا بجثته، ويكتشف القاضى أن الشاب المختبىء فى الصندوق كاد يغمى عليه، وأخيرا يوافق على ارتباطه بابنته، ولكنه يطلب من جنده القبض على الحلاق، لمجرد أن يستمتع بحكاياته اللانهائية!! وتختتم الأوبرا بأغنية شكر من الحلاق ويشترك الكورال فى فقرة الختام على عبارة «السلام عليكم»!

وقد قام مؤلف الأوبرا بتعديل نهايتها عن (ألف ليلة)، كما أدخل فيها بعض التفاصيل المسرحية لخلق شىء من التشويق مثل الاختفاء فى الصندوق، وعفو القاضى ومباركته لارتباط الحبيبين. وبتلك النهاية «السعيدة» عدل المؤلف القصة التى انتهت فى (ألف ليلة) بخروج البطل بساق مكسورة ونزوحه بعيدا عن المدينة التى يعيش فيها الحلاق!

والجدير بالذكر أن عناصر الإبهار الموسيقى فى تلحين كورنيليوس للأوبرا ليست معتمدة على التلوين الشرقى، بل إن الموسيقى ذاتها هى القيمة الوحيدة وراء نجاح هذه الأوبرا؛ فهناك الأغنية الانفرادية (الآريا) التى يؤديها نور الدين (بصوت تينور) فى الفصل الأول، تعبيرا عن سعادته الغامرة باللقاء المرتقب.

ثم هناك فقرة بارعة التجسيد: حين تغنى بستانة لنور الدين عن ضرورة الاهتمام بالحلاق ليحسن مظهره، ويكرر هو وراءها التعليمات نفسها بأسلوب «الاتباع» أى الكانون Canon فى الموسيقى، وهو أسلوب جاد يستخدم عادة فى الغناء متشابك الألحان (البوليفونى)،

ولكنه وظفه هنا توظيفا فكاهيا موفقا. وهناك ثنائى نور الدين ومرجانة فى الفصل الثانى، ثم أخيرا، وليس آخراً، الختام الكورالى الشيق للأوبرا على عبارة «السلام عليكم».

ويعتبر النقاد نجاح كورنيليوس فى إبداع هذا النص الموسيقى الشاعرى المحكم ـ الذى يبدو كأنه قادم من عالم بعيد مغلف بالأحلام ـ يعتبره بعض النقاد نجاحا عظيما لهذا المؤلف الذى حول مثل هذه القصة الهشة إلى عمل مسرحى مشوق وناجح.

أما الإخراج الجديد الذى يقدم حاليا فى فرانكفورت، ففيه «شطحات» مسرحية للمخرج، كما هو شأن مخرجى الأوبرا فى عصرنا [1]، أبرزها كورال النساء من أسرة نور الدين فى الفصل الثانى وهن يرقصن رقصا شرقيا يتعارض كلية مع الموسيقى التى تعبر عن الحزن على وفاته، وبذلك التناقض تعمق العنصر الساخر فى العرض، وأضاف المخرج ما اعتبره مزيدا من التشويق والإثارة!

أوبرا معروف الإسكافى (أو معروف إسكافى القاهرة):

موسيقى هنرى رابو:

درس هنرى رابو التأليف الموسيقى على ماسنيه[2] فى كونسرڤتوار باريس، وحصل على جائزة روما للإبداع الفنى، وهى من أهم الجوائز التى يمنحها هذا المعهد. وكان له نشاط فى قيادة الأركسترا، وعندما ترك فوريه منصب عمادة كونسرڤتوار باريس تولاه رابو من بعده.

ورابو مؤلف محدود الشهرة، وتستند شهرته إلى أوبرا «معروف»، وهو يتمتع بجاذبية الموسيقى الفرنسية ورشاقتها، وأسلوبه الموسيقى ليس فريدا فى ابتكاره ولكن فيه شاعرية فى أفكاره اللحنية ونسيجه، وهو محكم فى بنائه، ولا يخلو من لمسات من روح الدعابة الموسيقية من آن لآخر.

وأوبرا (معروف إسكافى القاهرة) واحدة من أربع أوبرات كتبها على مسافات زمنية منتظمة، تفصل بين كل واحدة والتالية عشر سنوات، (ومعروف) هى ثانية أوبراته وأشهرها. والقصة مأخوذة عن حكاية «معروف الإسكافى» (الليلة ٩٨٢ حتى ٩٩٨)، وتتألف من خمسة فصول، كتب النص الشعرى لها لوسيان نيبوتى، وقدمت (معروف) للمرة الأولى على مسرح أوبرا لاسكالا بميلانو سنة ١٩١٧، وأعيد عرضها عدة مرات قبل أن تعرض على مسرح المتروبوليتان فى نيويورك فى العام نفسه، وظلت تقدم على هذا المسرح العتيد حتى عام ١٩٤٦. أما فى فرنسا، فقد قامت «الأوبرا كوميك» (وهو مسرح آخر غير أوبرا باريس) بإعادة إخراجها مرة أخرى واهتمت بها فرنسا منذ الأربعينيات.

وكل شخصيات الأوبرا غنائية، أى ليس فيها فقرات تؤدى تمثيلا فقط، وهو ما يلجأ إليه كثير من المؤلفين الغربيين فى تناولهم الأوبرات الشرقية الطابع؛ فيجعلون بعض أدوارها تمثيلية فقط، دون غناء كما هو شأن الاختطاف من السراى لموتسارت أو «أبو حسن» عن «ألف ليلة وليلة» من موسيقى فيبر. والقصة تدور حول الإسكافى معروف الذى دفعته زوجه المشاكسة للهروب خارج بلاده بحرا، وتتحطم السفينة وينجو معروف وحده، ويلتقى بمواطن صديق قديم «على» فيصحبه إلى مملكة «خيتان» ويعرفه بزملائه على أنه واحد من أشهر التجار فى العالم. وينبهر به السلطان فيعرض عليه أن يزوجه ابنته، ويعيش فى داره فى بذخ نادر ويغترف من خيرات السلطان، ويوغر الوزير صدر السلطان عليه لارتيابه فى حقيقته، وأخيرا، يضطر معروف للاعتراف بحقيقة حاله لزوجه، فيقرران الهروب فيأويهما فلاح فقير، ويتحول خاتم زوج معروف بقوة خارقة إلى جنى يفتح لهما كنوزاً وفيرة، وحين يحضر السلطان مطاردا معروفاً وزوجه، يجدهما يعيشان وسط هذا الثراء، فيعتذر لمعروف عن ارتيابه فيه ويصحبهما معه إلى قصره ويأمر بجلد الوزير مائة جلدة!

والأسلوب الموسيقى لهذه الأوبرا مزيج من النجاح والفشل ، يجعله أقرب للأوبرات «المرقعة» Pastiche التى يلجأ المؤلفون الموسيقيون إليها حين تواجههم صعوبة التعبير عن جو شرقى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن موسيقى الباليه الفرنسية تنزع للخفة السطحية أحيانا والمضمون الموسيقى الهش، فلذلك جاء مشهد الباليه الشرقى فى الفصل الثالث من نقاط الضعف الواضحة فى هذه المدونة. وعلى العكس، فقد بدأ الفصل الأول بلمسة دعابة مشوقة حين عبر عن جبروت الزوج (فاطمة العرة) واضطهادها زوجها. ورغم هذه البداية، فإن التشويق الموسيقى يفتر فى أكثر من مشهد، ولا ينقذ الأوبرا فى الواقع إلا تمكن رابو من صنعة التأليف بعيدا عن الإلهام الحقيقى وذلك لنجاحه فى خلق ألوان أركسترالية مرهفة مع اهتمام بتماسك البناء الموسيقى وبعض التوفيق فى رسم الشخصيات فى بعض الآريات الغنائية. والطريف أنه حدد لدور معروف الغنائى إما صوت تينور أو باريتون، وهذا نادر الحدوث؛ حيث يختار المؤلف لونا خاصا من الأصوات الغنائية لإيحاء ونبرة معينة يراهما ملائمين للدور!

ولا تترك أوبرات (ألف ليلة وليلة) المتعددة دون إشارة إلى بعضها مما يستحق وقفة قصيرة.

أوبرا (أبو حسن) موسيقى ڤيبر كانت محاولة جانبية من رائد الأوبرا الرومانسية فى ألمانيا، وهى محاولة لم يحالفها النجاح، ولم يشتهر منها غير الافتتاحية الأركسترالية التى لازالت تعزف فى الحفلات السيمفونية أحيانا، ولكن اللافت فيها أن ڤيبر جعل دور الخليفة وزبيدة زوجه دورين تمثيليين ليس فيهما غناء، وقصر الغناء على «أبو حسن» المدين المفلس وزوجه فاطمة وعمر الصراف (باص). ولم يكن عجيبا أن تتوارى هذه الأوبرا وسط أوبرات ڤيبر بالغة القيمة مثل «القناص» Der Freischutz و «أوبيرون» وغيرهما.

. أما أوبرا كورت آتر بيرج «علاء الدين والمصباح السحرى»، فقد عرضت فى ستوكهولم سنة ١٩٤١، ولكن انتشارها محدود برغم أهمية دور مؤلفها فى الموسيقى السويدية باعتباره عازفا وقائد أركسترا ومؤلف رومانسى التوجه، له بعض اللمحات الشائقة، ولكنها كما يبدو لم تكن من الأهمية ولا الثقل كى تحقق للأوبرا وجودا ملموسا فى الريرتوار.

وروبرتو جيرهارد الذى كتب أوبرا بعنوان «شهر زاد» مؤلف إسبانى يتميز عن معاصريه بين مؤلفى أوبرات عن (ألف ليلة وليلة) بأنه درس التأليف على شونبرج، فأخذ عنه الأسلوب الدوديكافونى. ومع الأسف، فإن مدونة هذه الأوبرا وتسجيلاتها غير متاحة؛ فقد كان من الطريف حقا أن نطلع على النص الموسيقى الذى جمع بين الطبيعة الإسبانية القطالونية للمؤلف وعقلانية التأليف الدوديكافونى أو بداية الاتجاه إليه!

وأوبرا «جولنارا» (جلناره) للمؤلفة الروسية بوليا (جوليا) ڤايسبرج تستحق وقفة عابرة؛ فهذه المؤلفة قد درست التأليف الموسيقى على رمسكى كورساكوف، وهى قد تأثرت بلا شك بالنجاح الباهر لمتتابعته السيمفونية: شهر زاد، كما أنها أخذت عنه بعض تفوقه الفريد فى التكوين الأركسترالى. وجدير بالذكر أنها زوج ابن رمسكى كورساكوف.

*

وإذا تركنا الأوبرات المستلهمة من (ألف ليلة وليلة)، فإننا نجد أعمالا سيمفونية وغنائية وموسيقية أخرى نابعة عن (ألف ليلة). والعمل الموسيقى الذى سلط الأضواء عالميا على (ألف ليلة) و«شهر زاد»، وطبقت شهرته الآفاق، بل نجح فى اجتذاب الآلاف وربما الملايين للموسيقى الغربية السيمفونية، هو متتابعة رمسكى كورساكوف (١٨٤٤ ـ ت ١٩٠٨) Rimsky Korsakov، (شهر زاد Scheherazade). ورمسكى كورساكوف واحد من المؤلفين الخمسة الذين أصّلوا القومية فى الموسيقى الروسية. بدأ حياته ضابطا بحريا، ولكن دراسته

للموسيقى، على سبيل الهواية لازمته فى رحلاته البحرية، ثم التقى بالاكيريف وهو واحد من المؤلفين القوميين الروس، وعنه تلقى رمسكى كورساكوف بعض التوجيه الموسيقى، وهو الذى أيقظ فى نفس رمسكى الطموح لتكريس حياته للموسيقى. وقدمت أولى سيمفونياته فى سانت بطرسبورج عام ١٨٦٥ واستقبلت استقبالا حافلا أدى إلى تعيينه أستاذا للتأليف الموسيقى بكونسرفتوار سانت بطرسبورج سنة ١٩٧١، وبعد عامين اعتزل العمل فى البحرية كلية وتفرغ تماما للموسيقى، وبدأ يكون لنفسه بالجهد الذاتى خبرة موسيقية جادة، فملك ناصية الهارمونية والكنترابنط، وهما من أركان لغة التأليف الموسيقى. أما التلوين الأركسترالى، فقد تفوق فيه إلى حد جعل كتابه فيه مرجعا مهما لازال يدرس حتى الآن فى كل معاهد الموسيقى.

وليس هناك شك فى أن شهر زاد هى أوسع مؤلفاته جميعا انتشارا وجماهيرية، وهى كذلك أكثر مؤلفاته وفاء بالوصف الموسيقى، وهى تتألق بأضواء وألوان شرقية عرف كيف يصوغها فى إطار سيمفونى فريد فى ابتكاره وتعبيره. وليس هدف رمسكى كورساكوف، رغم ما فى هذه المتتابعة السيمفونية من وصف إيحائى، أن يكتب عملا بروجراميا (ملتزماً بوصف قصة محددة بالموسيقى) ؛ فهو قد أوضح لنا منطلقه فى هذا العمل الفائق حيث كتب يقول:

«لقد اتبعت فى كتابة شهر زاد برنامجا يقوم على تقديم صور منفصلة من ألف ليلة وليلة لا تربط بينها صلة خاصة، بل هى صور أربع اخترت لها موضوعات استهوتنى وهى على التوالى :

البحر وسفينة السندباد ـ حكاية أمير كاليندار ـ الأمير الصغير والأميرة الصغيرة ـ مهرجان بغداد: البحر ـ السفينة تتحطم على الصخور ـ والختام.

والخيط النفسى والموسيقى الذى يوحد بين هذه الصور الأربع هو المقدمة القصيرة التى تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة، والفاصل «الإنترمتسو» البارز فى الحركة الثالثة، المكتوب لآلة ڤيولينة منفردة، وهو يجسد «شهر زاد» وهى تحكى قصصها المبدعة للسلطان الصارم... وختام الحركة الرابعة يؤدى الغرض البنائى نفسه (من الربط الداخلى بين أفكار الحركات الأربع). وهذه النماذج اللحنية تنطلق عبر الموسيقى كلها، وتتبادل وتتشابك فيما بينها، ولكنها تظهر فى كل مرة تحت ضوء مختلف، وتبدى فى كل مرة سمات مختلفة وتعبر عن مزاج مختلف، وتتخذ النماذج نفسها صورا وتصرفات وأجواء جديدة».

ولقد كان إعجاب الجماهير بـ «شهر زاد» ـ ولازال ـ منقطع النظير، وإن كان النقاد قد أخذوها بشىء من التحفظ فى البداية، غير أنهم الآن قد اقتربوا فى تقييمهم هذا العمل الفريد من حكم الجماهير الواضح، عبر ما يقرب من قرن من الزمان (إذ أنجزها المؤلف بين عامى ١٨٨٧، ١٨٨٨).

والمستمع يؤخذ فى أول الأمر بملمسها الحريرى البراق، المتمثل فى ألحانها الرائعة وتلوينها الفذ. غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجى الأخاذ، تشهد بسيطرة كاملة على البناء الموسيقى، تحتاج إلى نظرة فاحصة لتقييمها وتقدير قيمتها الحقيقية.

فإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هدف رمسكى كورساكوف فى رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقى ساحر ومغامرات مثيرة (بعيدا عن التصوير الفعلى)، فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقى: أحدهما إيحائى تعبيرى وتلوينى،

والآخر بنائى يشهد بتصميم محكم لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات الأربع، رغم أنها لا تتبع أى تطور قصصى بعينه. فأولى لمسات إبداع رمسكى كورساكوف هى تجسيده الموسيقى الأنثوى العذب لشخصية شهر زاد فى لحن الڤيولينة المنفرد الذى يتردد - بصور مختلفة - فى الحركات جميعا، باعتبارها «الراوى» الذى يلتقى به المستمع عبر كل الأجواء المتباينة للصور السيمفونية الأربع، وليس أقل منها توفيقا لحن استهلال الحركة الأولى العريض المهيب الذى تؤديه آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية. وبعد لحن الراوية شهر زاد (للڤيولينة المنفردة) يقدم لنا لحنا تلتف نغماته صعودا وهبوطا بإيقاع مميز، وهو أرق تلوينا (وهو يعتبر لحن الموضوع الأول فى هذه الصيغة؛ صيغة «الصوناتينا» التى تعتبر صيغة صوناتا Sonata Form ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل)، أما اللحن الرئيسى الثانى فى هذا القسم من الحركة الأولى، حركة البحر وسفينة السندباد، فهو يجنح إلى الهدوء بعد قمة صاعدة؛ ليخلى الطريق للحن يؤديه الفلوت وتردده بعده آلات الكورنو النحاسية ثم الكلارينت والأوبوا. وعندما يعود لحن شهرزاد بدلالها، يعود فى مقام آخر غير الذى سمعناه فيه من قبل (كان فى مقام مى الصغير، ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من الڤيولينة المنفردة نفسها ولكن فى مقام سى الصغير)، ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال. ويتراوح السلم الموسيقى أو المقام السائد فى هذا القسم الثانى بين مى الكبير ومى الصغير، وهو الذى يفضله المؤلف حين يعبر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطا بشخصية الراوية شهرزاد. ومثل هذه المرونة المقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على درجة الركوز Tonic نفسها، من الصفات التى استثمرها الرومانسيون، بكثرة، وقد وظفها رمسكى هنا لخدمة الأجواء التى حشد لها تلوينا أركستراليا فخما شديد الوضوح فى إيحائه بأجواء البحر، وهى التى عاشها المؤلف سنوات طويلة وتمرس بها تماما.

والحركة الثانية: الأمير المتخفى فى زى راهب متسول؛ ففيها تتداخل الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أوثق؛ فاللحن الشهرزادى الناعم يقدم لنا الحكاية فى أول الأمر (فى مقام سى الصغير)، ثم يأتى لحن الأمير وهو فى حقيقته صورة محورة من لحن شهريار، ولكنه هنا يسمع من الوتريات المنخفضة بنبر «پتسكاتو»، تعقبه النحاسيات، كأنها دعوة إلى معركة، أو إلى رقصة عنيفة. ولا يدع المؤلف أية فرصة لتزويق ألحانه وتلوينها بأصداء آلات معينة إلا ويقتنصها. فالمستمع يظل مبهورا من تعامله المتجدد مع آلات النفخ الخشبية، الكلارنيت مثلا، فهو يسند إليه لحنا منفردا عارضا حافلا «بالزواق»، وبعد لحظات تتصاعد آلات الطرمبيت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة، ووسط هذا الفيض التلوينى والتعبيرى الباهر، تعود بين حين وآخر لمحات من ألحان سبق تقديمها، ولكن بإيقاعات مختلفة، لتؤدى إلى مزيد من الترابط الهائل داخل النسيج. وبناء هذه الحركة - من الناحية الموسيقية البحتة - بناء غير مألوف وإن كان شديد الإحكام؛ فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتنويعاته. والمقام السائد هنا هو مقام سى الصغير (مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمتتابعة كلها وهو مقام مى)، وفى ختامها يعود لحن السلطان شهريار، المحور فى صورة لحن الأمير، متداخلا مع لحن البحر.

والصورة أو الحركة الثالثة - هى الأمير الصغير والأميرة الصغيرة - تنقلنا بعد البحر والحرب أو الصراع إلى جو عاطفى يرفرف فيه الحب. ويبدو أن المؤلف قد تمثل الأميرة الصغيرة راقصة، فهو يزفها للمستمع بلحن ناعم راقص من الكلارنيت بمصاحبة طبول رقيقة ونبرات من آلات الڤيولا بأصواتها الوقورة، وبعد اللحن المعبر عن الأمير (الذى سمعناه من الوتريات). ولكن شهر زاد

(بلحنها الشهير) لا تلبث أن تقطع عليهما خلوتهما، فتتداخل الألحان الثلاثة. والصيغة المختارة لهذه الحركة الرشيقة العذبة هى صيغة ثلاثية الأقسام، ولكنها تتجنب السرد الحرفى للقسم الأول؛ حيث يتوسع المؤلف فى خطته التحويلية لاستغلال العلاقات النفسية بين المقامات، فهو يبدأ هنا (وينتهى) فى مقام صول الكبير، ولا يلبث أن يتحول إلى رى الكبير، ثم مقام سى بيمول الكبير، ثم يعود مرة أخرى إلى صول الكبير، ولكنه يلمس مقام مى بيمول الكبير قبل أن يعود ليستقر فى المقام الأصلى للحركة (صول الكبير). والمستمع العادى لا تهمه التحويلات البارعة بتفاصيلها، ولكنها تنعكس عليه دون أن يدرى فى أجواء نفسية يتحكم فيها المؤلف باقتدار حقيقى.

وفى الختام، تأتى الصورة الرابعة كأنها تلخيص موسيقى لكل الأجواء النفسية والمشاهد التى مرت خلال الصور أو الحركات السابقة. وتتغير السرعات فيها بطبيعة الحال من «سريع جدا» إلى «بطىء» ثم «سريع جدا بهياج» - ثم «سريع باعتدال وفخامة» وأخيرا: بهدوء أكثر. ولا غرو أن تعكس الإيقاعات بمرونة الأجواء المتقلبة من «احتفال أو مهرجان بغداد» إلى البحر ثم «السفينة التى تتحطم على صخرة يعتليها الرجل النحاسى».

وفى هذه الحركة العجيبة تتجمع الخيوط السابقة جميعا فى يد رمسكى، فيعيد نسجها فى كيان موسيقى جديد، كأنه دوامة سريعة تتألق فيها أصداء من المتتابعة كلها. والجديد هنا هو لحن مهرجان بغداد الاحتفالى. وبطبيعة الحال، فإن «صوت» الراوية شهر زاد يذكرنا منذ البداية بأنها بدأت حكاياتها. وليس من اليسير تقديم تحليل أو شرح موسيقى بالكلمات لمثل هذه الحركة المتلاطمة. ورغم كل ما فيها من أجواء متضاربة، فإنها متمسكة بالبناء الكلاسيكى العتيد لصيغة الصوناتا فى مقام مى الصغير، ولكن الطريف والمبتكر فيها حقيقة هو تداخل الإيقاعات حتى إن المستمع يؤخذ بتشابك وتقابل إيقاعى جديد نوعا (ولعله استبق واحدا من أبرز تجديدات تلميذه العبقرى سترافنسكى فى القرن العشرين). ولكى لا نفقد الشعور بأننا أمام حكاية أسطورية، فإن ضخامة ارتطام السفينة على الصخرة التى يقف فوقها الرجل النحاسى لاتلبث أن تترك مكانها لصوت راويتنا، ولكن صوتها (أو لحنها) يتلاشى تدريجيا من الفيولينة المنفردة فى نطاق حاد مع نبرات خافية من الوتريات.

ولا أعرف إن كان هذا الشرح قد وفق فى بيان تداخل المستويين التعبيرى النفسى للموسيقى مع المستوى التقنى البنائى لها، ولكننا هنا لا نتوقف كثيرا عند أى رحلة هى من رحلات السندباد؟ ولا أى حكاية هى عن الرجل النحاسى؟ ولا من هما الأمير والأميرة.. إلخ، بل نسلم قيادنا لهذا الفنان الملهم فى رحلة عبر عالم شهر زاد الأسطورى المثير.

ولا نختتم حديثنا عن عمل رمسكى كورساكوف الباقى هذا، دون إشارة إلى أن تلحينه الأركسترالى، متناهى البراعة، لم يعتمد على آلات غير مطروقة، بل استخدم الأركسترا السيمفونى الكبير، وعرف كيف يضفى من أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع بغلالة شفافة تضيف بعدا تعبيريا موفقا تماما.

ولم يتوقف أثر (شهر زاد) رمسكى عند الحدود السيمفونية، بل امتد إلى مسارح الباليه؛ حيث أخرجت عروض عدة للباليه بمصممى رقصات مختلفين لهذه الموسيقى نفسها، فكان أول إخراج لباليه (شهر زاد) عام ١٩١٠، وضعه فوكين Fokine (أى ألف الكوريوجرافيا له)، وعرض فى روسيا ثم أعيد تقديم باليه (شهر زاد) على موسيقى رمسكى كورساكوف مرة أخرى سنة ١٩٥٠ فى «لينينجراد» بكوريوجرافيا جديدة ألفتها أنيسيموفا.

أما الباليه الذى قدمه كاخيدزه فى تبليس، فى أبريل سنة ١٩٩٤، فهو يعتمد على أفكار موسيقية مأخوذة عن كل من رمسكى كورساكوف ورافيل.

وكان أول لقاء لموريس رافيل (١٨٧٥ ـ ١٩٣٧) مع (ألف ليلة وليلة) فى محاولة تأليف أوبرا عن شهر زاد، وكتب لها الافتتاحية الأركسترالية، وعزفت للمرة الأولى فى باريس عام ١٨٩٩، وكان وقتها لازال يمر بفترة جموح الشباب المبكر، مما اكتسب له وصف «الثورى» وصدم الجمهور الذى استمع إلى هذه الافتتاحية بأسلوبها العجيب الذى لم يتعوده فتعالى الصفير، واعترض الكثيرون على هذه «الضجة» الهمجية من أركسترا «محترم»، وهكذا بدأت (شهر زاد) رافيل بداية صاخبة ولا أحد يعلم ما الذى صرفه عن فكرة الأوبرا، وإن كان من المستبعد أن هذا الاستقبال الرافض هو الوحيد المسؤول عن نبذه فكرة الأوبرا وتحوله، بعد سنوات، إلى كتابة مجموعة من الأغانى للصوت والأركسترا بعنوان (شهر زاد) استخدم فيها بعض الأفكار الموسيقية من الافتتاحية، وكانت على أشعار زميله وصديقه تريستان كلنجسور Tristan Klingsor عام ١٩٠٣. والنظرة الأولى إلى هذه المجموعة الغنائية القيمة تدل على أن رافيل اتجه فى تلحينه الغنائى وجهة شبه إلغائية وعبر بنبرات هادئة، ولكنه هو نفسه عندما سئل لماذا يتعمد إخفاء مشاعره فى التأليف أو يتعمد تجنب التعبير المباشر عنها، أجاب بأنه يستطيع أن يذكر أمثلة عدة من أغانيه التى أراد فيها أن يعبر بوضوح عن انفعالاته، وأشار إلى أغنية «آسيا» من هذه المجموعة (التى تعبر عن آسيا بلاد الآداب القديمة والأقاصيص الساحرة؛ حيث تسود روح الخيال مثل امبراطورة جميلة ترقد فى غاباتها وسط السحب). والمجموعة نفسها تقدم فى أغنيتها الثانية «الفلوت المسحور La Flute Enchantée» خيالا جديدا، والثالثة «اللامبالى L'indifferent»، والأغانى الثلاث تمجيد لآسيا وحياة شعوبها. والجانب الوصفى لهذا الجو الخيالى هو الذى دفع رافيل لتجنب الألحان المستديرة المألوفة فى الأغانى الفرنسية. وكثيرا ما تغنى مغنيات المتزو سوبرانو هذه المجموعة لرافيل مع البيانو، وهو الذى أعد نسخة البيانو بنفسه، إلا أن المصاحبة الأركسترالية كانت أكثر توفيقا.

وفى إطار موسيقى مختلف، نشير هنا كذلك إلى مقطوعات البيانو للمؤلف البولندى القومى كارول شيمانوفسكى Szymanowski (١٨٨٢ ـ ١٩٣٧)، وهو من ألمع مؤلفى بولندا القوميين؛ بدأ حياته متأثرا بعمق بالرومانسية المتأخرة (عند مالر و بروكنر ورتشارد شتراوس)، ولكنه تحرر من التأثيرات الألمانية ليجد طريقه الخاص الذى تلمسه عبر دراسة الفلسفات الشرقية من جانب، والفولكلور الموسيقى البولندى من جانب آخر. وليس هنا مجال الحديث المستفيض عن موسيقاه المتميزة بطابع شخصى، ولكنا نود فقط أن نشير إلى إحدى قصائده للبيانو من مجموعة «أقنعة Masques» سنة ١٩١٧.

فالأولى بعنوان «شهرزاد» وهذه المجموعة الثلاثية من القصائد للبيانو المنفرد (مصنف ٣٤) من مؤلفاته المبدعة التى تحمل بصمة الشاعر ونسيجه الموسيقى الخاص المتأثر بموسيقاه الشعبية تأثرا غير مباشر فى هذا القصيد.

وكنا نأمل ألا ننهى هذا المقال دون ذكر دور (ألف ليلة وليلة) فى الإبداع المصرى الموسيقى فى الصيغ الغربية الفنية، غير أن التلحين الغنائى لصور «شهر زاد» التى تتردد بانتظام فى إعلامنا كل عام، قد اقتصر على التلحين الغنائى مفرد اللحن الذى قام به سيد مكاوى

ومحمد الموجى وغيرهما بنجاح فى إطار هذا النوع. أما عن الإبداع الموسيقى متكامل العناصر، «المكتوب» بلغة فنية متطورة يتقبلها العالم كله عبر حدودنا، فإن مؤلفينا لم يقبلوا على الأوبرا إلا مؤخرا، لأن صعوبات التنفيذ تقف حجر عثرة. وأخيرا، استمعنا من الأركسترا السيمفونى سنة ١٩٩٣ إلى افتتاحية أوبرا «حسن البصرى» لكامل الرمالى، وأعلنت الأوبرا أنها ستقدمها فى الموسم القادم فى صورة حفل غنائى من الأركسترا والمغنيين.

الهوامش:

(١) أمثال ذلك إخراج أوبرا ريجوليتو لفيردى فى العصر الحديث بتحويل بطلها الدوق إلى واحد من زعماء المافيا والاستغناء عن الملابس التاريخية واستخدام سيارة على المسرح وسكرتيرة تكتب على الآلة الكاتبة!!

(٢) جول ماسينه (١٨٤٢ ـ ١٩١٢) من شخصيات الموسيقى الفرنسية المهمة التى تركت أعمالا أوبرالية مهمة منها أوبرا «مانون»، و«تاييس» Thais وغيرهما.

الفنان الإسلامى
وخيالات ألف ليلة وليلة

مصطفى الرزاز*

تقديم

تعرض هذه الصفحات بالنص والصورة للأصول الفنية المعاصرة لقصص (ألف ليلة وليلة)، وتعالج موضوعات التعبير وأساليب الصياغة والعلاقة بين الواقع والخيال وبين الحالة الشعورية التى تعكسها تعبيرات المختارات من رسوم المنمنمات الإسلامية الملونة والمذهبة، وزخارف أطباق الخزف والمنسوجات المرسومة، من العصور الإسلامية فى الهند وإيران وتركيا والعراق ومصر، وعلاقة تلك التعبيرات والصيغ بنوعية المعايير القيمية الشائعة فى قصص (الليالى) بما فيها من تداخل وتناقض، إلى جانب الاختلاف الشديد فى مواقع الأحداث وطبيعتها وإجراء المقارنة بين البنية النصية للقصص، والصياغة البنائية للمأثورات المصورة. وتشير الصفحات إلى الطبيعة التصويرية فى لغة (الليالى) من ناحية، وإلى افتقار مخطوطاتها ومطبوعاتها إلى الرسوم المناسبة، وأنواع المثيرات البصرية المحتمل أن يكون لها تأثيرها الملهم لمؤلفى قصص (الليالى)، وكذلك فى روايات الجغرافيين، والرحالة المعاصرين لهم.

وتجرى الدراسة مقارنة بين تصوير المسلمين لهذه الموضوعات، وبين تصوير الفنانين الغربيين المستشرقين للموضوعات ذاتها، ودوافعهم الفنية والسياسية من وراء تلك اللوحات الاستشراقية فى تصوير المعارك وصراع الوحوش والضوارى والخوارق، والطلاسم والمعجزات والكائنات الخرافية، وسير البحارة والنوتية، وتصورات الفنانين لشهريار وشهرزاد، والجو الباذخ والحالم الذى يحيطهما.

* فنان تشكيلى ــ عميد كلية التربية النوعية للفنون والموسيقى والإعلام، أستاذ التصميم بكلية التربية الفنية ــ جامعة حلوان.

تصور المخطوطات الإسلامية روايات العشق والخيانة وكيد النساء، ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشطار، وأقاصيص وخرافات وأساطير وملاحم وطرائف، وسير أرباب الحرف والفقراء والدراويش والصعاليك والمغامرين والرجال المقهورين والمتصوفة، والخوارق، وذلك فى عرض تتداخل فيه الصور الواقعية للأسواق والدور والقصور والخباء والكهوف والغابات، مع قيعان البحار وممالكها الخرافية وأعالى الجبال وهامات السحب. وتتداخل المعايير القيمية بين الشهوة والشبق والخيانة والكيد، وبين الطهارة والتفانى والحكمة والإيثار، وبين حمد الله على القضاء والقدر المحتوم الذى لا مفر منه لأنه مكتوب ومقدر، وبين الاجتهاد؛ حيث لا تعب دون ثواب، ولا مكافأة دون تعب. ومن ثم، فإن الجرأة والمخاطرة من سمات السندباد وعلاء الدين وعلى بابا وغيرهم من أبطال (الليالى). ويتداخل تبرير الفجور وثوابه، أحياناً، مع العقاب الذى يصل إلى حد الذبح ولوى العنق جزاء للخيانة، ومن ناحية أخرى مكافأة العاشق الفاجر بالزواج من فتاة أبرع حسناً وأكثر جمالاً. وكما كان راوى خيال الظل يميل إلى القصص الإباحية والألفاظ البذيئة المكشوفة والكنايات الجنسية المفضوحة، كان يحلو للقاص أن يسهب فى تفاصيل الانحرافات الزوجية، كل منهما مدفوع لتلبية حاجة مستمعيه من الدهماء إلى شئ من الإثارة سواء بالألفاظ والمواقف الإباحية، أو بإبراز براعة النساء فى كيدهن.

ويعكس هذا التداخل فى المعيار القيمى، والتباين فى المواقع والأحداث بين الواقعية والخرافة، طبيعة البناء الأدبى لـ(ألف ليلة وليلة) الذى يقول عنه ديفيد بينولت إن صياغته تستند إلى نسق من التسلسل بغية إحداث تأثير، مشيراً إلى تعدد المشاركين فى صياغته وفى نسقه النهائى المكتوب، وبما يتحلى به النص كما يقول أحمد كمال زكى من التمرد على العقل الكلاسيكى والخروج عن المألوف، وبقدرته على إثارة الخيال والإبداع من خلال العمليات التحريفية، والتكثيفية الشاردة وما بها من تعريب، ومن «عربنة» أساطير الشعوب الأخرى حتى تندمج فى الإبداع العربى الخالص أو تكاد، فضلاً على ما به من إحكام الصلة بين أساليب استخدام الأداء النثرى والسجعى وبين إنشاد الشعر وتداخله فى بنية الحكاية.

ومن الجدير بالإشارة أن لغة (الليالى) لغة تصويرية ذات طابع تشكيلى، ولكن وسيلتها النثر والسجع والشعر المتداخل، ومن ثم لم يحفل ناسخوها وطابعوها بتزويدها بالرسوم التوضيحية. وتستعرض فاطمة موسى مخطوطات (ألف ليلة) فى المكتبات الأوروبية دون أدنى إشارة إلى وجود صور مرسومة فيها، ما عدا ما جاء باقتضاب شديد فى صفحات ٢٨٥ إلى ٢٨٧ من مقالها فى العدد السابق من «فصول»، وبمعاينة كاتب هذا المقال لطبعات (ألف ليلة وليلة) التراثية والشعبية تبين وجود رسوم بدائية للغاية لا تقارن بالمرة بالخيال التصويرى الجامح بـ(الليالى). ولعلنا نتصور حال مؤلفى (الليالى) على اختلافهم وموقفهم من فنون الرسم والنحت والتصوير التى كانت محاصرة فى تلك الفترة ومخفية عن الأنظار، تعانى من نوع من الحظر خوفاً من شبهة الشرك؛ الأمر الذى يصور رهبة الشرعيين من خطورة الصور الذى يقترب من توهمهم إمكان فعل الشرك بالله. إن راوى (الليالى) إذا ما طوف كما طوف ياقوت الحموى مثلاً فى البلدان التى صنف عنها معجماً والقزوينى وابن بطوطة والإدريسى وغيرهم من الرجال وعلماء الجغرافيا التاريخية المتعلقة بالبلدان، وقصص الحجاج والتجار والمبعوثين للبلاد والمغامرين، وإن شاهد فى طوافه التماثيل والجداريات المصورة والملونة بقصور خربة المفجر وعميرة فى وادى الأردن، أو هياكل الفراعنة أو الساسانيين أو الروم، أو شاهد جيوش الفخار التى حرست القصر الذى دفن فيه القيصر «كين شى هو نغدى» من القرن الثالث قبل الميلاد؛ وهى جند على خيول والعربات صنعت من

الطين المحروق فى أحجامها الحقيقية ودفنت تحت الأرض بأمر القيصر وعددها سبعة آلاف فارس مدججين بالأسلحة البرونزية، لكان ذلك كفيلاً بإلهاب خياله التصويرى الظاهر فى قصص (الليالى) ولزوده بالأفكار اللازمة لتصور الأنصاب المتحركة، والأحياء المتجمدة، المتحجرة، كالجيش الصينى سالف الذكر، ومدن النحاس، والمبالغة فى وصف الأحجام والأعداد كما فى الحوت ـ الجزيرة الطافية ـ وفى الرخ الذى يلقم أفراخه الأفيال، والحية البلورية التى تتوسط طبق الذهب ولها وجه آدمى. إن تصور انعكاس تلك المرئيات أو غيرها على تصورات مؤلفى (الليالى) ليس بالافتراض الشارد، ذلك لأن الرحالة والجغرافيين قد عجت كتاباتهم بوصف المشاهدات من نوع الفارس المطلسم الذى يحرس المدن من الأعداء، ويصيح إذا ما اقترب أحدهم من أسوارها، وغيرها من السير المتعددة بالغة الطرافة والاستغراق فى الخيال؛ حيث يتداخل الفيزيقى والميتافيزيقى تماماً كما فى (الليالى) على حد قول أحمد كمال زكى.

وعلى نسق سلوك الفنان التشكيلى الإسلامى فى استيعابه ابتكارات الحضارات السابقة عليه وصهرها فى صيغ جديدة، فقد أحسن مؤلفو (الليالى) العرب إعادة تأليف ما أبدعه الآخرون وصهره مع ما ألفوه هم أنفسهم.

كما أن خصيصة الاستطراد التى يشير إليها أحمد كمال زكى فى مقاله، فى العدد السابق من «فصول»، حول (ألف ليلة وليلة)، وتعليق حالة بحالة، وتداخل الحكايات إجابة عن السؤال: كيف كان ذلك؟ أو ما حكاية فلان؟ ومن ثم تدفق السرد مع وجود شخصية محورية والوصف المسهب لأجزاء أو قطاعات من الحياة سواء كانت حسنة أو قبيحة، مؤتلفة أو مختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى متناول اليد أو بعيدة عنها، يقابل تلك الخصيصة منهج الفنان الإسلامى فى ابتداعه فن «الأرابيسك» الذى يعالج العناصر الطبيعية باستطراد وتداخل مسهب يخرج على دائرة التمثيل لمفردات الصنف ويبلورها فى المثال المطلق لمفرداته كافة، كما أنه يمثل المنهج الذى اتبعه الفنان الإسلامى ذاته من تعاشيق الوحدات المتداخلة وتكوين تراكيب لانهائية، فيما سمى بلغة الإيقاع، ويتضح ذلك فى تركيب البلاطات الخزفية الزخرفية فى تداخلات متنوعة.

إن التصوير الدرامى فى المخطوطات الإسلامية يمثل أسلوباً متميزاً فى التعبير وفى الصياغة بالمقارنة بالتصوير الدرامى للفنانين الغربيين من المستشرقين الذين تعرضوا لشمس الشرق الحارقة ولسحره الأخاذ. ولكن كل منها يعبر عن الموضوعات نفسها بما يوفر نقلاً للجو الدرامى المطلوب. فمقارنة لوحات (الشاهنامة) وغيرها من المخطوطات الفارسية؛ حيث تتلاحم الخيول والدروع والسيوف والرماح والبلط وأشكال الأسلحة المخيفة والدروع وتطاير الأشلاء، تبرز تعبير الألم والشراسة فى وجوه المقاتلين وخيولهم وأفيالهم وإبلهم، وهم يفتكون بالعدو. وأحياناً ما يبالغ الفنان فى تصوير العنف فى محاولة ما يشبه الترجمة الحرفية لسير الأبطال الشعبية وروايات الراوى فى قصص (الليالى)، فنجده يصور الفارس البطل يشق عدوه إلى نصفين، وتسيل الدماء المرسومة اصطلاحياً على جانبى السيف الفتاك وتتساقط قطراته مكونة بركة من الدماء تحت القتيل الذى يحتفظ بسخنته حتى بعد أن يعمل فيه سيف البطل، وفى حالات أخرى يؤكد الرسام ما يشيع فى تلك القصص عن فصل الرأس عن الجسد أو قسم الخصم من وسطه والرءوس محمولة فوق الرماح، كما جاء فى وصف فاطمة موسى لمعارك (الليالى) بما فيها من حذف الرءوس عن الأبدان، وجريان الدم، وسيحانه، وتقطع الرماح. وفى رسم للرسام الإيرانى الأشهر بهزاد فى مدينة «هرات» عام ١٤٣٠م يصور المقاتلين على ظهور الإبل

يحكمون دائرة ويتصادمون فى قوسين متلاحمين بالسيوف والرماح والدروع والتروس، وتتساقط الأشلاء وتتطاير السيوف والدروع وتتجندل الإبل فى دراما صاخبة.

ومن ناحية أخرى، تصور تلك المخطوطات مناظر مصارعة الأسود وصيد النمور والوحوش والكواسر فى خضم المعارك الطاحنة.

وتعبر هذه اللوحات بدقة عن النصوص الواردة فى (الليالى) وغيرها من المعارك والانتصارات الملحمية، ولا تغفل حتى رافعى الرايات ونافخى الأبواق والناقرين على الطبول والبصاصين يرقبون سير المعارك من خلف الجبل.

من ناحية أخرى، نجد تصوير الموضوعات والمواقف الملحمية نفسها فى لوحات الفنانين الغربيين الذين فتنهم سحر الشرق: «دلاكروا، وروبنز، وجيروم» الذين صوروا البدو والعرب فى معارك قبائل الطوارق، ولوحات صيد الأسود، أو النمور فى الصحراء؛ حيث يعبرون عن التلاحم الدرامى نفسه بين عناصر القتال، ولكن بلغة تشكيلية غربية قوامها التجسيم وإعمال المنظور الفوتوغرافى وتأكيد الملامح التشريحية.

ويصرح دونلد روزنتال، منظم معرض اللوحات الاستشراقية الغربية فى المنطقة العربية فى القرن التاسع عشر، بأن موجة الرسامين المستشرقين لرسم المظاهر الشرقية كان وراءها أكثر من مجرد الانبهار والغرابة. يقول روزنتال إنها موجة توافقت مع ظهور الأطماع السياسية والعسكرية الغربية فى تلك المنطقة، ولكنه يتجنب الدخول فى الانعكاسات السياسية لأعمال المستشرقين، ويطالب بالتركيز على الجوانب الجمالية، ولكن «ليندا نوشلين» تصرح باستحالة تجنب هذا البعد المهم الذى تنضح به أعمال المستشرقين وهى تروج لاستعمار القرن التاسع عشر، وتمهد لمشروعيته بإبراز الشرق الإسلامى متدنياً، شهوانياً، وكسولاً، جامداً، مخدراً، عنصرياً، شرساً، فركزوا على صور أسواق العبيد والجوارى والحمامات التركية وحروب الاستحلال والجوارى البيض على وجه التركيز.

ومن أتون المعارك يحلق خيال (ألف ليلة وليلة) إلى الكرامات والخوارق والمشاهد الدرامية التى تتفاوت بين الواقعية المفرطة والخيال الجامح. ومثالاً على النوع الأول لوحة ترجع إلى ١٤٣٠م بهرات ـ إيران، تمثل سقوط الثور صريعاً وأسداً يربض عليه وينهش بطنه، وتكاد تشعر بارتطام جسد الثور الهائل على الأرض وتقوس أعضائه ومقاومته اليائسة، وتمكن الأسد القاهر منه، بينما يقف على الجانبين ثعلبان مذعوران.

ومن هذا الواقع الأرضى العنيف، يحلق راوى (الليالى) بالمشاهد من فوق بساط الريح، والخوارق الحاملة للأبطال لتحقيق مأربهم، والشيوخ فى انتظار التائهين، لفك العوائق ودعمهم بالعبرة والدعاء وبأدوات معجزة الأداء ودقيقة بل حاسمة التوقيت، على ظهور تلك المركبات، المعجزات الصديقة، ينتقل الأبطال والمغامرون وأصحاب الطموح إلى عوالم مستغلقة إلا عليهم، وفاتكة لا محالة لغيرهم. ومن الطلاسم ما يتجمع فى وصفات أو دعاء أو تمائم فعالة. وقد اشتهر الفنان الإسلامى بتصوير تلك التمائم، فيما عرف بالكتابات المصورة أو المطلسمة؛ حيث تتداخل الحروف والكلمات فى بدن سبع أو جمل أو ديك صياح، فضلاً عن صور التعاويذ السحرية التى تملأ مخطوطات الفلك والمعادن وتفسير الأحلام وأعمال السحر والشعوذة، والتى تحتوى على جداول وعلامات كودية ورموز ودعاءات متداخلة، تجمع بين فضيلة الدعاء الدينى، وخرافة الاعتقاد السحرى، والشكلان (١١ و ١٢) يصوران نماذج لتلك الرموز المطلسمة.

وبإعمال تلك الوسائط السحرية، ينتقل الأبطال إلى عوالم أخرى غير أرضية كجزر واق الواق ـ التسمية

العربية في العصور الوسطى لجزر اليابان - التي يصلها حسن البصري ليسترد زوجه الغائبة، وينفرد النساء بحكم هذه الجزر دون الرجال.

وبتلك المصنوعات السحرية العجيبة نفسها التي تبدل الحياة من عسر إلى يسر، كبساط الريح والحصان الطائر والجني المارد والطائر العملاق والمصباح السحري والدمى المتحركة المصوتة، ينتقل أبطال (ألف ليلة وليلة) إلى مواقع الكنوز المتألقة بجواهرها ونفائسها في أقاصي الأرض وأعالي البحار وأعماقها وبواطن الكهوف، ويقابلون الحوريات الحسان، وعفاريت الجن ببشاعة صورهم، الأخيار منهم والأشرار. ومع الأشرار منهم تقع معارك ملحمية أخرى تمتزج فيها الشجاعة بالحيلة، بعون الصالحين، ويواجه البطل بتلك المؤهلات كائنات خرافية شريرة كالتنين والغول الوحشي والمارد. وفي شكل (٧ و ١٣) رسومات خرافية من القرن السادس عشر تمثل شياطين البحر والجو الذين وردت سيرتهم ومن على شاكلتهم في (الليالي). وهي استيحاء من (الليالي) وغيرها من القصص الخيالي والأساطير، ومن تصنيفات عجائب المخلوقات المصورة في مخطوط القزويني التي تشتمل على كائنات خرافية ومخلقة ومهجنة، وتضم الرسوم المعروضة في الشكل جن البحر وشيطان البحر والرورمارين (وحش يجري برأس ومخالب حيوانية)، والسيرين - جنية البحر ذات الذيلين - ثم الفينكي - الرخ - والجريفين - الأسد المجنح برأس صقر - والهيبوجراف - جسد وأرجل خلفية لحصان ورأس وأرجل أمامية واضحة لطائر - والبيجاسوس - حصان مجنح، ومن الحيوانات البرية الهيدرا وهي التنين متعدد الرءوس، ووحيد القرن، وملك السلمندر، وحربى من الكائنات الخرافية قبيحة الخلقة.

وقد وردت هذه المخلوقات الخرافية في خيال (الليالي) كما صورتها المخطوطات الإسلامية، وكذلك التحف المصنوعة من الخزف والسجاد والنسيج، المنحوتة في العاج والخشب والمحفورة والمحزوزة والمكفتة في السطوح المعدنية. وفي (شهنامة) الفردوسي - كتاب الملوك - صورة للرخ يحمل زالا إلى أعالي الجبال، ويبالغ الفنان في تصوير التفاصيل الزخرفية للأجنحة المنطبقة والسحب الصادرة عن حركته في دوامات حلزونية، مما جعله كائنا لطيفاً أكثر منه مخيفاً ونظرته إلى أعلى أضفت على هذا الإحساس ألفة ورعاية.

وفي وصف بطولات علي بن أبي طالب تصور مخطوطة صورت في شيراز عام ١٤٨٠م الإمام علي - كرم الله وجهه - يصرع الغيلان، وتصوره في مشهد آخر يذبح بسيفه المزدوج - ذي الفقار - تنينا شرسا، وتتصاعد ألسنة اللهب المذهبة والحمراء من سيفه الفتاك.

كما تنتشر في المنمنمات المصورة مشاهد الخوارق من الأبطال الملحميين يجهزون على الغول أو الشيطان أو التنين، ونوافير الدم تتفجر من مواقع الطعن، ويساهم الفرس في المعركة بغرس أسنانه في صدر التنين ويرفسه بقدمه بعنف ظاهر.

ويختص الخيال المتعلق بعالم البحر بقسط وافر من قصص (الليالي) وبالمثل من خيال المصورين على المخطوطات وعلى التحف؛ حيث أشكال السفن وأصناف البحارة والصيادين والمغامرين والمقاتلين تتجلى في تلك الرسوم والتحف بداية بالرسوم الملونة والمذهبة لتوضيح الكتب إلى رقع الجلد المفرغ لتستخدم كدمى لخيال الظل - فضلا عن المخلوقات البحرية المتنوعة الطبيعية والخارقة ومملكة البحار التي تتحلى بالخصال النبيلة والتقدمية، وتزدري سلوك البشر الشائن.

ومن هذا التعبير الجامح عن المعارك الضارية ووصفها الحكائي في (ألف ليلة)، ونظيرها التشكيلي في الفن

الإسلامى وعند المستشرقين الغربيين فى القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامح وقصص الخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلسمة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية فى السياق والأفعال إلى صراع الغول والشيطان والتنين والرخ إلى عالم البحار والنوتية.. ننتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب فى الرسوم الإسلامية وفى مشاهد (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتكرر فى المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد جارية تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، ومشهد العجوز التى تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة. ويبرر «فيبكة» ذلك بأنه من الشائع تماماً فى مجتمع كان على المرأة فيه أن تحتجب وتستتر، أن يكون سبب الحب العارم فى بعض الأحيان نظرة واحدة أو أقل، وكثيراً ما يكون مجرد صورة لامرأة جميلة أو وصفاً لها، ويضيف: «ويشهد بعض القصص أيضاً بأن كثيراً من النساء قد عرفن عن طريق إزاحة حجابهن أحياناً أن يبدين ما خفى من حسنهن، وذلك ليحملن بعض الرجال على تحقيق رغباتهن أو أن يؤدين ما يعهد إليهن من مهام وأمور. وتزدحم المنمنمات المصورة والملونة والمذهبة للهنود والإيرانيين والأتراك والعرب بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والعروش والأرائك؛ وفى الحدائق الغناء يجالس فيها وعليها الملك جاريته تسامره وتطعمه وتسقيه وتعزف له وتطربه ومن حولها القيع والقيان. وهى بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتى يتمتعن بصفات الذكاء والعلم الموسوعى والفن واللهو والدلال والوفاء وذكاء الخاطر وحسن الفطنة وغزارة العلم، والقريحة الحاضرة والأخلاق الظريفة التى تجلت فى أبطال (ألف ليلة)؛ من شهر زاد التى تنتصر بحلو حديثها وسحر حكايتها على عداوة شهريار السيكوباتية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب ومرجانة على بابا وسيدة المشايخ.

ويترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقة فى ثنيات المخمل فى الستائر المرخية والأسرّة المنصوبة ببيارق الذهب والطيلسانات المطرزة والثياب الفارهة وبأطايب الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً.

إن هذه الرسوم للطراز فى الأزياء والأثاث والأوانى والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعدانات كما أن بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذى يحفل بأدق التفاصيل والحوارات والمواقف، قد خلبت هذه المشاهد خيال رسامى الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من سجاجيد وزرابى وجدران زينت بالقشانى المزوق والمشربيات الدقيقة والبوابات المطعمة المصفحة برقائق المعدن، وأسرفوا فى إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهم الأنثوى ومراوح الريش وما إلى ذلك من مظاهر.

هذا هو عالم السكون الخمرى الباذخ الذى يقابله عالم المكابدة والمغامرة والمخاطرة فى القتال الشرس والمغامرة.

المراجع:

١ ـ محمد مصطفى: **الخزف الإسلامى** ـ متحف الفن الإسلامى ـ القاهرة ١٩٥٦.

٢ ـ تماثيل متفككة: **فكر وفن** ـ العدد ٥٤ ـ العام ٢٩ ـ ألمانيا ـ ١٩٩٢.

٣ ـ ثروت عكاشة: **فن الواسطى** ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧٤.

٤ ـ عيسى السلمان: **الواسطى** ـ مهرجان الواسطى ـ وزارة الإعلام العراقية ـ العراق ـ ١٩٧٧.

٥ ـ فيبكه ڤالتز: **صورة المرأة فى ألف ليلة وليلة** ـ فكر وفن ـ العدد ٣٦ ـ العام ١٨ ـ ألمانيا ـ ١٩٨١ .

٦ ـ مارلين بنكيتز: **الفن الإسلامى فى متحف الكويت الوطنى** ـ لندن ـ ١٩٨٣ .

٧ـ **ألف ليلة وليلة** ـ رسوم أحمد أمين. المركز العربى للنشر والتوزيع ـ المركز العربى الحديث ـ الإسكندرية ـ دون تاريخ.

٨ ـ **ألف ليلة وليلة** ـ المجموعة الكاملة ـ إعداد رشدى صالح ـ رسوم حسين بيكار ـ مطابع دار الشعب ـ القاهرة.

1- Arra Tolbert & Marian Halperin, **Animals that never were,** The Metropolitan Museum of Art.

2- Alexandre Popadopulu, **Islam & Muslim Art,** Thames & Hudson L d., London, 1976. York. 1976.

3- Bernard Lewis: **Islam and the Arab world,** Alfred. A. Knopf, American Heritage Publishing Co., Inc. New

4- R. M. Savory Editor: **Islamic Civilisation,** Campridge University Press 1976.

5- Ernst Lebner: **Symbols, Signs & signets**, Dover Publication, Inc, New York, 1950

6- James Harding: **Artistes Pompiers,** Rizzoli, Inc, New York, 1979.

7- Jaya Appasmy: **Indian Paintings on Glass,** Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1980.

8- Richard Cavendish, **Man, Myth & Magic,** Volume I, Marshall Caven dish Corporationl, New York, 1970.

9 - Richard Cavendish, **Man, Myth & Magic**, Volume 2, Marshall Caven dish corporationl, New York, 1970.

10 - Linda Nochin; **The Imaginary Orient**: Artin Amenca, may 1983.

11- Michael Ragers: **The Spread of Islam**, Elsevier Publishing, Oxford, 1976.

12- **Salon d'automne** Grand Palais, Paris, 1973.

13- Sir Thomas W. Arnold, C. I. E, F. B. A., Litt, D.: **Painting in islam**, Dover pubication, Inc, New York, 1965.

الأشكال



شكل رقم (١)

طائر السمرج الرخ ـ إيران القرن ١٣ .



شكل رقم (٢)

طائر الرخ يخرج من الإطار المستدير لصحن خزفى مما يعكس الحيوية الكامنة فى الطائر.





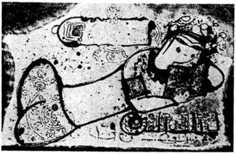
شكل رقم (٣) و شكل رقم (٤)
رسوم توضيحية لمملكة القرود والرخ ـ صاحبت سندباد البحرى الجديد للكاتب المسرحي المصرى الفريد فرج بمجلة «فكروفن» الألمانية.



شكل رقم (٥) شهريار وشهرزاد في خيمة مفتوحة داخل بستان وجارية تحمل شمعة.



شكل رقم (٦)
الصخور الناطقة ـ في قصص «ألف ليلة» ـ نجد الخيال يحرك الجمادات ويحول الحياة إلى جماد.



شكل رقم (٧)
خيال إيراني حديث يصور إلهام «ألف ليلة وليلة» وشهر زاد في رؤية تراثية حديثة.



شكل رقم (٨) السندباد البحرى يحمل شيطان البحر.



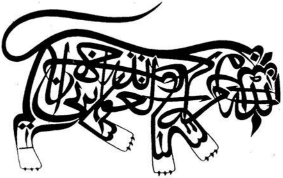
شكل رقم (٩)

درويش زاهد فى خلوة جبلية.



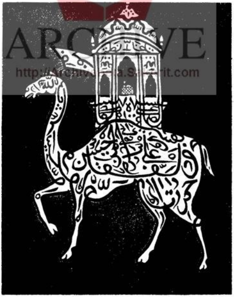
شكل رقم (١٠)

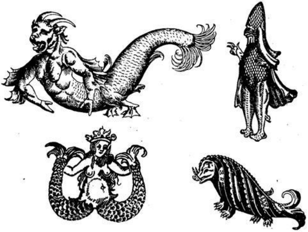
جنى أشبه بجنى علاء الدين ـ يد منقد برونزى مطعم بالفضة (إيران).



شكل رقم (١١) وشكل رقم (١٢)

رسوم مطلسمة من الكتابات المرسمة.





مجموعة الأشكال رقم (١٣)

كائنات بحرية خرافية وردت فى قصة السندباد البحرى.

مجموعة الأشكال رقم (١٤)

كائنات طائرة من الخيال الغربى.



مجموعة الأشكال رقم (١٥)

كائنات خرافية برية ـ تصور غربى مستوحى من أساطير «ألف ليلة».



ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات

فى القرن التاسع عشر

فاطمة موسى*

«تشرّب شبابنا بحماس شديد عالم الشرق من خلال **ألف ليلة وليلة**، ولكن **هذا الإحساس يبقى انطباعه فى الذهن مثل رؤيا** خيالية. ويتطور هذا الميل ـ المزروع فى العمق فى فترة الصبا ـ إذا صحّت العناية به؛ يتطور عن طريق التوجيه الرشيد **إلى ذوق** مستنير».

(همات چيمس سلك باكنجهام فى مجلة أورينتال هيرالد ١٨٢٤).

غطت رحلات چيمس سلك باكنجهام (١٧٨٦ ـ ١٨٥٥) كثيراً من بلاد الشرق، بدءاً من الهند حتى مصر، وهو الذى أنشأ مجلة (آثنيوم) (Athaneum) الشهيرة فيما بعد، ورغم أنه لم يكن يحبذ الكتب «الشرقية» أو المؤسسات الشرقية بصفة عامة، فإنه استثنى (ألف ليلة وليلة)؛ فمنذ أول ترجمة ظهرت بالفرنسية لأنطوان جالان فى عام ١٧٠٤، قوبلت مجموعة الحكايات «باستحسان كبير» على جانبى بحر المانش الإنجليزى[١].

* أستاذة الأدب الإنجليزى- كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وفى فرنسا، نشر بتى دو لاكروا كتابه (قصص تركية) عام ١٧٠٧، وأتبعها بـ (قصص فارسية) أو (ألف يوم ويوم) فى عامى ١٧١٠ـ ١٧١٢. ولم يلبث أن تبع ذلك نشر أعمال محاكاة سيئة من كل نوع: مثال ذلك ترجمات ت. سيمون جولِتّ المختلفة لـ(قصص صينية)، و(قصص مغولية)، و(قصص تترية)، و(قصص من بيرو)، وكلها قصص مؤلفة باللغة الفرنسية مع الإسراف والمبالغة، صدرت لها ترجمات بالإنجليزية فى بريطانيا عقب وصول النسخ من القارة الأوروبية

مباشرة. إلا أن (ألف ليلة) ظلت أكثر شهرة وجذباً للقراء. ونستخلص من سيرة أدباء القرن الثامن عشر أن بعض المعلمين والأوصياء اعتبروا (ألف ليلة) ذات تأثير ضار على العقول الشابة. ومن الأمثلة الشهيرة إرغام الصبى ويليام بكفورد أن يحرق الكتاب إلى جانب مجموعة كبيرة من الرسومات الشرقية تحت إشراف معلمه، ولكنه عندما شب انغمس فى دراسة الفارسية والعربية واستخدم مدرساً شرقياً كان يفخر بأنه أصلاً من مكة، حتى يقدم لضيوفه حكايات «ساخنة» من (ألف ليلة وليلة)[٢].

كتبت ليدى مارى ورتلى مونتاجو، زوج أول سفير إنجليزى للباب العالى من بيرا بالقسطنطينية، فى ١٠ مارس ١٧١٨ إلى أختها، تصف لها ثوب السلطانة التركية هافيز وحفلة العشاء المقدمة على شرفها. وقد تصورت عدم تصديق السيدات الإنجليزيات لوصفها هذا فكتبت تقول:

«تقولين إن هذا كله أشبه بحكايات ألف ليلة، المناشف المشغولة المطرزة والجوهرة التى فى حجم بيضة الديك الرومى! لا تنسى يا أختى العزيزة أن هذه الحكايات نفسها كتبها كاتب من هذا البلد، (وباستثناء وقائع السحر) فهى تصوير حقيقى للعادات هنا»[٣].

وهكذا قدّمت (رسائل من تركيا)[٤] لليدى مارى مونتاجو صورة باهرة للحياة فى العاصمة العثمانية. ولم يكن عند كاتبة هذه الرسائل أى شك فى أنها تصف شعباً على قدر من التحضر مساو لقدر تحضرها أو لتحضر أى أناس آخرين قابلتهم فى أوروبا. وكان حكمها النهائى على العادات الغريبة المفترضة عند الأتراك المسلمين هى «أن عادات البشرية لا تتباين كثيراً عن بعضها مثلما يحاول أن يقنعنا بذلك كتّاب الرحلات» (ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠).

كان الفضول الأوروبى بالنسبة إلى عادات بلاد المشرق وتقاليدها حقيقة أدركها الرحالة ومترجمو (ألف ليلة). وبتزايد المعرفة المباشرة عن الشرق التى اكتسبها الأوروبيون فى القرن التاسع عشر[٥]، زاد التأكيد على هذا الجانب اللافت للقراء فى (ألف ليلة وليلة). استعان ناشرو (ألف ليلة) بشهادات الرحالة لتأكيد صحة العادات المذكورة فى الحكايات الغريبة، وذلك لنفى الاعتقاد الشائع بأنها ملفقة. ومن ناحية أخرى، ازداد عدد الرحالة الذين يبحثون عن مشاهد من (ألف ليلة) فى الأسواق المزدحمة الضيقة بالمدن الشرقية.

نذكر، على سبيل المثال، أن محرر طبعة فاخرة لـ(ألف ليلة) صدرت فى بداية القرن التاسع عشر، أورد فقرات مطولة من (رسائل من تركيا) لليدى مارى مونتاجو، كما اقتبس من رحّالة لاحق ما أورده بشأن (ألف ليلة):

«فى أحدث عمل له يسمى (القسطنطينية قديماً وحديثاً) يقول مستر دالاواى:

«يلاحظ المرء فى شوارع القسطنطينية طرفاً من الجو الرومانسى الذى يعم العادات المحلية للأشخاص الموصوفين فى (ألف ليلة)، خاصةً فى نطاق الطبقة الدنيا. ونتلقى ـ بسرور إضافى ـ ذكرى للبهجة التى شعرنا بها أول مرة عند تصفح الكتاب؛ إنها لوحات حقيقية لكل بلد شرقى»[٦].

ويستشهد الكاتب بقول جيمس كوبر فى كتابه (ملاحظات على السفر إلى الهند عبر مصر) (لندن، ١٧٨٣) إذ يوصى بقراءة (ألف ليلة) باعتبار ذلك وسيلة إعداد ضرورية للرحّالة فى آسيا. وذكر ألكسندر رسل (ألف ليلة) فى (التاريخ الطبيعى لحلب) (١٧٥٦) عند الإشارة لبعض عادات السكان:

«... ويخلد إلى الراحة كثير من أبناء الطبقات الرفيعة على أنغام الموسيقى الهادئة، أو على سماع حكايات من (ألف ليلة) أو من أي كتاب آخر من النوع نفسه، وهي الحكايات التي تتعلمها نساؤهم ويتلونها لهذا الغرض»[٧].

وقد أسهمت الطبعة المزيدة التي نشرها أخو الكاتب بعد قرابة ٤٠ عاما في تقديم معلومات عن (ألف ليلة) وعن السكان في حلب أكثر ثراء وتشويقاً، وهي طبعة باتريك رسل (١٧٢٧ ـ ١٨٠٥) لهذا الكتاب، وهي طبعة امتازت بلمسات إنسانية وفيرة (١٧٩٤)؛ فمن خلال وصف حياة التسلية بالمقاهي، يقدم باتريك رسل وصفاً لأسلوب السرد عند الشاعر أو الراوي:

«إن عملية رواية القصص الأسطورية والحكايات الشرقية تشبه إلى حد ما الأداء التمثيلي المسرحي. فهي ليست مجرد سرد حكائي بسيط؛ لأن الحكاية نفسها تكون مفعمة بالحياة من خلال أسلوب الراوي وأدائه. فهو يلقي القصة بينما يمشي ذهاباً وإياباً في وسط المقهى، ويتوقف من حين إلى آخر عندما يتطلب التعبير حركة جسمانية معينة.. وعندما تصل درجة التشويق في الجمهور إلى أعلى مستوى، يتوقف فجأة ويترك المكان تاركاً بطلته وجمهوره في غاية الحرج... ويظل فضول المستمعين معلقاً فيعودون في اليوم التالي وفي الساعة نفسها ليسمعوا بقية الحكاية»[٨].

استخدم الرحالة ومحررو (ألف ليلة) هذا الوصف مراراً في القرن التاسع عشر، كما أثارت ملاحظة على مخطوط لـ (ألف ليلة) اهتماماً كبيراً، واستشهد بها في «ذخائر شرقية» (مجلة فصلية لم تعمر وكانت مخصصة لشئون الشرق). أعلن المحرر أن جوناثان سكوت (موظف متقاعد بشركة الهند الشرقية) قد حصل على مخطوط كامل لـ (ألف ليلة) أحضره معه من الشرق إدوارد ورتلي مونتاجو.

ظهرت في «مجلة الجنتلمان» تساؤلات عن المطبوعتين، وعن مدى صحة نسخة جالان. ورداً على التساؤلات، كتب باتريك رسل وصفاً لمطبوعة في حيازته، وشهد مرة أخرى على صحة ترجمة جالان[٩]، كما جزم بصحة (ألف ليلة وليلة الجديدة) التي كانت قد ترجمت حديثاً من الفرنسية[١٠]، وأثارت جدلاً أكثر مما أثارته (ألف ليلة) نفسها.

وكان للسادة المهتمين بالأدب من المولعين بقراءة كتب الرحلات تعليقاتهم على (ألف ليلة). نشر ريتشارد هول (١٧٤٦ـ١٨٠٣) ـ قسيس من الريف ـ طبعة مثيرة للاهتمام: (ملحوظات على ألف ليلة وليلة) (لندن، ١٧٩٧)[١١]. يمثل الكتاب مغامرة مثيرة في تعقب أوجه التشابه بين الثقافات المختلفة، وكان التشابه في هذه الحالة بين حكايات السندباد و(الأوديسا) لهوميروس.

لم يدَّع الكاتب أي معرفة بالعربية أو أية لغة شرقية أخرى، واعتمد كلياً على ترجمة جالان التي انتقص من قدرها اعتماداً على ما سمعه عنها. ونذكر أن «ملاحظات» هول هذه أبطلتها تماماً الدراسات الحديثة عن الموضوع، إلا أنها لقيت رواجاً كبيراً وقت صدورها، وكان كثيراً ما يستشهد بالعبقري مستر هول باعتباره مرجعا وصاحب خبرة بـ (ألف ليلة).

شهدت العقود الأولى من القرن التاسع عشر تقريب الشرق إلى أوروبا أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأسباب عدة منها تأسيس الإمبراطورية البريطانية في الهند في منتصف القرن الثامن عشر، والحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ـ ١٨٠١)، والتنافس المستمر بين بريطانيا

وفرنسا على التأثير الدبلوماسى على الحكام الشرقيين، الذين تقع أراضيهم على الطرق القصيرة إلى الهند. وقد أسفر كل ذلك عن زيادة مطردة فى عدد الرحالة الإنجليز إلى الشرق. فالمسافر ـ سواء كان جنديا أو دبلوماسياً أو أرستقراطياً شاباً فى رحلة تثقيفية ـ كان من دأبه أن يدون ملاحظاته تمهيداً لنشر أخبار رحلته فى مجلدات ثقيلة مايلبث أن يتلقاها جمهور القراء بنهم فى تلهفهم على أى معلومات جديدة عن «الشرق».

ساد الاستشهاد المطول بكتب الرحلات وعرضها وتلخيصها فى دوريات العصر على نطاق واسع. وإذا لم يقرأ القراء الكتب نفسها، كانوا يستطيعون أن يقرأوا مقتطفات مطولة فى «السجل السنوى» أو فى «مجلة الجنتلمان» أو أية دورية أخرى. وكما يقول و. س. براون:

«إنه من المستحيل أن نفتح عدداً واحداً من أى دورية فى ذلك الوقت ولا نجد عرضاً نقدياً أو ذكراً لرحلة سفر جديدة إلى الشرق الأدنى»[١٢].

أفردت اثنتان من أكبر المجلات النقدية فى القرن التاسع عشر، وهما «الإدنبرة» و«الكوارترلى»، مكاناً مهما لعرض الكتب أو بالأحرى ملخصات لكتب الرحلات الضخمة التى كانت تصدر فى تتابع سريع. ورغم اختلاف المجلتين سياسياً، فإن حكم كتابهما وتقييمهم الأدبى كان محافظاً بالتساوى. «الإدنبرة» التابعة لحزب «الويج» كانت تبدى اهتماماً بهذه الرحلات، مثلها فى ذلك مثل «الكوارترلى» التابعة لحزب «التورى». وعرضت دورية «الإكلكتيك» أسباباً أخرى للأهمية التى أولتها لأدب الرحلات، فاعتبرت كتب الأسفار من نوع الأدب نفسه المسموح به من قبل التبشيريين المتحمسين، وأُدرجت مع كتابات «التواريخ» على أنها نوع من القراءة «الجادة»، وإن لم تكن بدرجة الجدية نفسها التى نلحظها فى المواعظ الدينية[١٣].

*

نتج عن الاهتمام المتزايد بالأدب الشرقى، وبمزيد من المعلومات عن الشرق، تطور القصة الشرقية فى القرن التاسع عشر، مع عناية خاصة بتفاصيل «الزى» ـ كما قال بيرون. بدءاً من «فاثيك» لبكفورد (١٧٨٦) حتى «لالا روخ» لتوم مور (١٨١٧)، نجد القصص الشرقى نثراً وشعراً موثقاً بهوامش ومصادر كلها تثير فى خيال القارئ صورة حالمة لأرض بلا حدود، لا فرق بين تركيا أو بلاد فارس أو الهند أو الجزيرة العربية؛ حيث الليالى دافئة والنجوم ساطعة والعندليب يشدو تحت القمر الفضى والنسيم يحمل شذى الورود العذب. ولقد زار بعض الكتاب، مثل بيرون، المنطقة التى أحيطت بكثير من الرومانسية والخيال، بينما اكتفى آخرون بالقراءة الموسعة فى الموضوع.

نشر بيرون مذكراته فى قصيدته المطولة «رحلة الفارس هارولد»، ونظم عدداً من القصائد تحت عنوان «حكايات تركية» تصف الشرق أكثر من أى كتاب رحلات؛ ألهبت صورة الشرق فى «الجاير وعروس أبيدوس» و«القرصان» (١٨١٣ ـ ١٨١٤)[١٤] خيال القراء لدرجة لا نستطيع فهمها الآن. ودهش بيرون نفسه من رد فعل القراء، حتى إنه عزا نجاحه الكبير إلى أن الجمهور فى حالة «استشراق»، وكتب إلى الشاعر توماس مور: «ثابر على الكتابة عن الشرق... فهذه هى السياسة الشعرية الوحيدة»[١٥]. وعمل مور بالنصيحة، خاصة عندما عرض عليه الناشر لونجمان مبلغ ثلاثة آلاف جنيه لكتابة «قصيدة بحجم روكبى» (ملحمة والترسكوت) فى موضوع ذى طابع شرقى، وأبقى الناشر على هذا العقد لمدة ثلاثة أعوام، رغم أن «الوقت لم يكن مناسباً للشعر»، فى أخريات الحروب النابليونية[١٦]. والذى

شجعهم على ذلك غالباً هو أن الناشر جون موراى باع فى ١٨١٤ عشرة آلاف نسخة من «قرصان» بيرون فور صدور الكتاب.

كانت هناك بعض الأصوات المعارضة لصرعة الشرق، فبمناسبة (لالا روخ) كتبت مجلة «بريتيش ريفيو» تشير إلى بيرون من طرف خفى:

«هؤلاء الألبان والفرس واليونانيون والأتراك التعساء إنما يظهرون أبطالا على صفحات شعرائنا الأبيقوريين السقيمة، أما فى الواقع فلا يمكن لأى رجل إنجليزى «جنتلمان» محترم ذى عادات نظيفة أن يتحمل رفقة أى فرد منهم»[١٧].

نشر توماس هوب فى ١٨١٩ (أناستازيس: مذكرات يونانى)[١٨]، وهى تجمع بين تفاصيل رحلات حقيقية ومشاهد خيالية رومانسية على غرار (حكايات تركية) لبيرون. وقد نشرت فى بادئ الأمر دون اسم الكاتب، وفى مقدمة للمحرر قدمت القصص على أنها وصف لتلك «الأقاليم التى زانها الإغريق فى الماضى ويشوهها الأتراك فى الحاضر»، وكان المحرر متأكداً من أن الرواية:

«قد تضيف معلومات عن موضوع شيق، ليس فقط بتقديم صورة للعادات القومية، بل من خلال الملاحظات البيوجرافية والتاريخية الكثيرة التى لا توجد فى أى مكان آخر.. وقد سردت بعناية دقيقة واهتمام بالحقيقة».

احتذى توماس هوب فى تشكيل حياة أناستازياس، بطله الهائم المتشرد، مثال چيل بلا البيكادو: الخادم والصيدلى والسجين والجندى والأفاق الذى قادته حياته المتنوعة إلى كافة أنحاء وعوالم الإمبراطورية العثمانية، مع وصف مفصل لحياة الرعايا فيها سواء كانوا نزلاء السجون أو التجار المسيحيين المغلوبين على أمرهم فى غلطة وبيرا، الذين كتبت عنهم ليدى مارى ورتلى مونتاجو أوصافاً مثيرة للاهتمام. اعتنق أناستازياس الإسلام ليهرب من ورطة مع امرأة يهودية ثرية، وذهب إلى أزمير ومصر وبغداد حتى إنه حج إلى مكة المكرمة وأورد أخبارا كثيرة عن الحركة الوهابية فى الجزيرة العربية، وعن أصول الحكم فى مصر وغيرها من ولايات الدولة العثمانية، وهى معلومات صحيحة فى مجملها، ويعمل فى خدمة أحد بكوات مصر، فيثيبه بتزويجه من ابنته الكبرى، فيعطيه هذا الزواج الفرصة ليصف الحياة الأسرية فى المجتمع الشرقى.

حققت (أناستازياس) نجاحاً كبيراً، ليس فقط بسبب ما تورده من المعلومات، ولكن ـ أكثر من أى شئ آخر ـ بسبب شخصية بطلها البيرونية (متأمل أسمر ومربد الوجه) وبسبب بلاغة لغتها، عزا النقاد تأليف تلك الرواية الطويلة إلى بيرون، وعقدوا المقارنات بين (أناستازياس) و (دون چوان)، وكان من الواضح أن بيرون يكن إعجاباً شديداً لـ (مذكرات يونانى) فأخبر ليدى بلستجتون:

«... أنه بكى بكاء مراً عند قراءة صفحات كثيرة منها لسببين: أولاً، لم يكتبها هو، وثانياً: لأن هوب كتبها... وهو على استعداد أن يتخلى عن أكثر قصيدتين له شعبية لدى القراء، لو أنه مؤلف أناستازياس»[١٩].

كان توماس هوب (١٧٧٠ ـ ١٨٣٠) مصرفياً ثرياً من أصل هولندى، «قضى ثمانى سنوات بعد بلوغه الثامنة عشرة من عمره فى أكبر جولة من الرحلات على طريقة الشباب الأثرياء فدرس فن العمارة فى تركيا ومصر وسوريا واليونان وصقلية وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وألمانيا وإنجلترا»[٢٠]، ثم قام بعدها بزيارتين إلى اليونان ومصر، ولكن المادة التى استمدها للقصة اقتصرت على جولته الأولى. وبعد قليل، وضع نهاية للشائعات القائلة بأن

بيرون هو المؤلف، عندما نشر اسمه على الطبعة الثانية فى عام ١٨٢٠.

واستمر الكتاب فى جذب القراء المعجبين طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر[٢١]، ثم فرغ الاهتمام بالمعلومات الأساسية التى قصدها المؤلف بنشر روايته أصلاً، ولم يعد أمثال شخصيات بيرون ـ الكافر أو القرصان أو الطريد العابس ـ نموذجاً أدبياً سائداً. إلا إننا نذكر (أناستازياس) اليوم لأنها كانت النموذج الذى احتذاه مؤلف رواية تجوال شرقية كانت أكثر إيجازاً وبقاء على الساحة وهى (حاجى بابا) (١٨٢٤)[٢٢].

*

كان جون موراى أيضاً هو الذى نشر (مغامرات حاجى بابا الأصفهانى) فى عام ١٨٢٤. وفى مقدمة طويلة يبين المؤلف ـ الذى استخدم توقيع «برجرين برسيك» ـ علاقة الكتاب بـ (ألف ليلة)، على أساس أن كتاب (ألف ليلة) يعطى «أصح صورة للشرقيين». وعن حكايات (ألف ليلة) من حيث هى صورة لعادات وطريقة حياة الشرقيين عامة يقول:

«.. رغم أن الحكايات بترجمتها وضعت فى قالب أوروبى وتم التخلص من التكرار المملل فيها... فإن قليلين سيفهمونها فهماً كاملاً إذا لم يكونوا قد عاشوا فترة من الوقت فى الشرق».

لتحقيق هذا الغرض، يلزم القارئ الأوروبى كتاباً «على غرار صورة الحياة الأوروبية فى رواية (چيل) من تأليف لوساج» ويكون فى مقدور المؤلف «أن يجمع الحقائق والروايات من الحياة الفعلية ويرسم صورة الطبقات والفئات المختلفة التى يتألف منها المجتمع المسلم».

استرعت الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) انتباه ناقد مجلة «الكوارترلى» الذى أبدى تقديره لقصد المؤلف:

«لقد عرّضنا هذه الأعمال الصغيرة لاختبار صعب، بخصوص درجة مطابقتها لأنماط السلوك والصفات الشرقية، كما دعانا المؤلف نفسه فى المقدمة التى بدأ بها الرواية... وهكذا نطالع صفحات ألف ليلة ونعجب أن المؤلف عمل على تطابق ما يلقاه البطل فى سيرة حياته وطبيعة مغامراته ومعارفه، وعادات وأحاسيس وآراء بلده، تطابق هذا كله مع نماذج الحياة اليومية للشرق كما وردت فى تلك الحكايات التى تشكل سجلاً فذاً لأنماط السلوك الآسيوية»[٢٣].

كان مؤلف (حاجى بابا) هو جيمس جوستنين موريى (١٧٨٠ ـ ١٨٤٩)، رحّالة ودبلوماسى إنجليزى قام برحلتين إلى بلاد فارس حيث عمل سكرتيراً للسفارة البريطانية بين عامى ١٨٠٨ و١٨١٢، كما صاحب أول سفير فارسى إلى بريطانيا فى طريقه إلى إنجلترا فى عام ١٨٠٩. وكان على اتصال دائم به وبمقر إقامته أثناء إقامته فى لندن، وعاد إلى فارس مصطحباً معظم معاونى السفير الفارسى، الذين تكررت شكاواهم بسبب طبيعة الجو الإنجليزى، وأقام فى فارس بضع سنوات أثناء رحلته الثانية؛ حيث كان المسؤول الأول فى السفارة البريطانية عقب عودة السفير سيرجور أوزلى. وعقب عودته نشر موريى ـ مثله مثل من سبقوه من موظفى وزارة الخارجية ـ مجلدين من كتب «الرحلات»؛ حيث أورد تفاصيل رحلتيه متضمنة خرائط ورسومات ومعلومات تفيد القارئ الإنجليزى المتعطش إلى أخبار تلك البلاد[٢٤].

رغم أن (حاجى بابا) تغطى كثيرا من الأماكن والوقائع المذكورة سبقا فى «الرحلات»، فإنه كتاب ذو طابع مختلف يقوم البطل الإيرانى حاجى بابا نفسه بدور

الراوى، وهو محتال ذو جاذبية مؤثرة يستهل حياته بالعمل فى دكان أبيه الحلاق، وينتهى فى الفصل الأخير بأن يعود إلى أصفهان، مسقط رأسه، مندوبا للحكومة، تخول له السلطة بمقتضى فرمان شاهانى لجباية الرسوم والهدايا باسم الشاه. وتقوده حياته المتقلبة إلى كل أجزاء فارس من خيام البدو الغزاة من التركملة حتى الحرم المقدس فى مدينة «قم». ويقدم الجزء التالى «حاجى بابا فى إنجلترا» (١٨٢٨) قصة رحلة حاجى إلى إنجلترا وإقامته هناك وعمله سكرتيراً للسفير الإيرانى ميرزا فيروز.

لم تلق هذه القصة نجاحا كبيرا فور نشرها للمرة الأولى، وباستثناء كلمات التقدير فى مجلة «الكوارترلى» التى ورد ذكرها، اشتملت العروض النقدية الأخرى (reviews) على نقد شديد، وأصر ناقد مجلة «بلاكوود» على أن العمل، ليس فقط تقليداً لـ(أناستازياس)، بل إن توماس هوب هو مؤلف (حاجى بابا).

وعلى حسب قول موريى نفسه، فإن الكتاب لم تطبع منه طبعة ثانية حتى ١٨٢٨، ولم يعتبر بيع الطبعة الأولى دليل نجاح لأنه:

«فى إنجلترا تستنفد المكتبات وجمعيات القراء وحدها الطبعة الأولى، سواء قرئ الكتاب فعلا أم لا، بينما تبقى الطبعة الثانية تزحم رفوف المكتبات» (مقدمة «حاجى بابا» فى إنجلترا ـ ١٨٢٨)».

تعرّض الكتاب إذن لمقارنات مجحفة مع (أناستازياس)، وفى أسوأ تعليق، قيل إنه «تكرار هزيل لما قرأناه بقلم مستر هوب فى صورة أكثر قوة وتأثيراً» (مجلة «بلاكوود» ١٨٢٤).

وحتى مراجع مجلة «كوراترلى» ـ رغم تقديره للكتاب ـ كان له الرأى نفسه فيه:

«... دون شك، إن «أناستازياس» عمل يتمتع بالقوة والحيوية، ولا نجد فى هذه الرواية ذات التعبير الهادئ البسيط أمامنا ما يمكن أن يتحدى أو ينافس طفرات الصور الرائعة واللغة الجميلة وتلك الأوصاف الشعرية الحية للطبيعة، وذلك الرسم الواعى والساخر للشخصيات التى تمثل الجاذبية الخاصة لمؤلفات مستر هوب».

وحقيقة الأمر، أن صفتى «الهدوء» و«البساطة» فى (حاجى بابا) كانتا وراء بقائها واستمرارها على رفوف المكتبات، بينما غابت (أناستازياس) «الأكثر حيوية» فى غياهب النسيان. سجلت (حاجى بابا) بعد الاستقبال غير الحافل فى البداية، نجاحاً لا نظير له فى تاريخ هذا النوع من القصص، فظهرت لها طبعات عدة قبل نهاية القرن التاسع عشر، ولا تزال تظهر لها الطبعات والتعليقات حتى اليوم، كما ترجم الكتاب إلى الفرنسية والألمانية وحتى الفارسية. وبالطبع ثار غضب الإيرانيين بسبب صورتهم فى هذا الكتاب؛ لأن «حاجى بابا» مثل غيره من مشاهير المحتالين كاذب وضيع وجبان وسارق، ومن الغريب أنه اعتبر من قبل القراء الأوروبيين نموذجا للرجل الفارسى، ثم اتخذه بعضهم نموذجاً للشرقى عامة.

قدم الباحث الإيرانى عباس ثاقاسولى جزءا مفصلا عن طبعات كتاب (حاجى بابا) وترجماته فى كتاب (المجتمع الإيرانى وعالم المشرق)، وهو يعجب من أولئك الكتاب الذين:

«يستندون إلى أحداث متفرقة وخارجة عن المألوف ليبرروا فكر موريى، ويقنعون القراء بأن موريى يقدم صورة واقعية للأمة الفارسية فى حاجى بابا، ولا حقيقة غير ذلك»[٢٥].

وتعجب الأستاذة مرزيه جيل من تمسك كتّاب الغرب بـ (حاجى بابا):

«ما زال الغرب إلى يومنا هذا عاجزا عن التعامل مع فارس إلا تحت تأثير هذا الحلاق الأصفهانى، الذى ظهر فى رواية خيالية منذ أكثر من مائة عام ولا يزال حاضرا يرفض أن يختفى، فوجوده يسبغ على صرامة المحادثات الدبلوماسية وجديتها نوعاً من الجنون؛ ويكاد العقل الغربى ينفجر بالهستيريا، عندما تظهر على محدثه سمة من سمات حاجى المعروفة، وليس هذا عدلا لنا نحن أهل فارس المحدثين»[٢٦].

يكمن نجاح (حاجى بابا) فى تقليد موريى البارع للأسلوب والصيغ الشرقية، ويستخدم الكتاب الأحداث والشخصيات المذكورة من قبل فى (الرحلة الثانية عبر فارس) .. (١٨١٨)، ولكن السرد على لسان حاجى نفسه يحافظ على الإيحاء الوهمى بالنسبة إلى جنسية الراوى. تقاعد موريى عن الخدمة فى السلك الدبلوماسى واستقر فى إنجلترا وكرّس حياته للكتابة، وكتب فيما بعد «قصصا شرقية» يشار إليها على أنها «من تأليف كاتب حاجى بابا»، إلا أنه لم يحقق أبدا مثل ذلك النجاح الكاسح لروايته الأولى. نشر الجزء التالى (حاجى بابا فى إنجلترا) عام ١٨٢٨، ولكنه أقل براعة وإمتاعا من (حاجى بابا) نفسها، وأما قصص «الرهين زهراب» ١٨٣٢ و(عائشة) ١٨٣٤، و(ميرزا) ١٨٤١، و(مسلمة: قصة فارسية) ١٨٤٧، فقد لفها النسيان، كما تستحق.

حاول موريى فى (ميرزا) أن يقدم محاكاته لـ (ألف ليلة) فى سلسلة من الحكايات التى يرويها شاعر البلاط «ميرزا» للشاه، وهى سلسلة من النوادر وحكايات داخل حكايات ألفها لتسلية الملك:

«بلغنى أنه أثناء رحلات الشاه التى كان يقوم بها على ظهر جواده، سواء لمهمة حربية أو رحلة صيد، كان يستدعى الشاعر للتحايل على ملل الطريق، ليسليه بحكايات، يؤلفها ويرويها فى لحظتها، ويكيف طبيعتها ومسارها حسب ظروف الوقت الراهن. ولقد استرعى هذا الموقف انتباهى باعتباره مثلا للحياة الشرقية، ولسلطة الملك الشرقى، الذى يأمر بحكاية تروى مثلما يأمر ببناء قصر»[٢٧].

ورغم أن موريى يحتفظ بالقشور السطحية «للقصة الشرقية»، ويحاول أن يعتزم صورة مفصلة «للعادات والتقاليد» فى ثلاثة أجزاء، فإن المجموعة برمتها لا ترقى إلى مستوى (حاجى بابا).

وفى (الرهين زهراب) حقق موريى بعض النجاح فصدرت طبعة ثانية للرواية، ولكن قيمتها فى تصوير الشخصيات أو وصف أنماط السلوك لم تستمر كما توقع فى البداية، وكل ذلك بسبب فقدانه الأساسى للتعاطف مع الإسلام. فى حديثه عن شخصية البطل والبطلة، يكتب ملحوظة ذات مغزى:

«.. إن المبادئ التى تحكمهما لا تأتى من عقيدة القرآن، ولكننا نجد فى كثير من المتحمسين لأى دين مغلوط درجة من الرقى لا نعرف مصدرها يبدو أنها بإيحاء من الدين الحق»(!).

كيف إذن نفسر النجاح الكبير والمستمر لكتاب واحد فقط وسط ذلك الإنتاج الأدبى الوفير؟ هل كان هناك «ميرزا حاجى بابا» حقيقى استخدم موريى مذكراته كما ورد فى «الرسالة التمهيدية»؟ توجه مرزيه جيل انتباهنا لشخصية أبى الحسن، المبعوث الفارسى فى القسطنطينية ثم السفير الفارسى فى بريطانيا. أما حياته كما دونها موريى فى (الرحلة عبر فارس) عام ١٨١٢، فكانت

متنوعة وغنية بالأحداث مثل حياة حاجى بابا، ولكن تحركاته كانت تتم دائما فى مستوى اجتماعى أعلى من حاجى، وتعتقد مرزيه جيل أن موريى شجعه على «أن يروى مغامراته السابقة ثم سجل المغامرات الجارية أثناء حدوثها».

كشف عباس تافاسولى النقاب عن شخصية باسم حاجى بابا أفشار، أحد طالبين فارسيين حضرا إلى لندن فى أكتوبر عام ١٨١١، لدراسة الفن والطب، وعاش حاجى بابا هذا فى لندن مدة تسع سنوات يدرس الطب على حساب ولى العهد الفارسى، وأصبح طبيبه الخاص عقب عودته إلى بلاد فارس، وكان لموريى تعاملات كثيرة مع الرجل، كما هو واضح فى الوثائق الموجودة فى إدارة المحفوظات بلندن(٢٨)، وفى الوقت نفسه لا يعتقد عباس تافاسولى أن حاجى بابا كتب الكتاب لأن الرواية تمثل «إهانة مباشرة للتراث والثقافة الفارسية».

وسواء كان النموذج الأصلى حاجى بابا أفشار أو ميرزا أبا الحسن، فإن موريى أبدى عناية كبيرة بعنصر الاحتمال فى القصة، وهى سمة لم يستطع أن يحافظ عليها فى إصداراته التالية بما فيها (حاجى بابا فى إنجلترا). فالبطل فى (حاجى بابا) الأصلية ليس دمية يحركها المؤلف بافتعال حتى تسنح له الفرصة لتقديم مشهد جديد، بل هناك دائما سبب وجيه للتغير فى مهنة حاجى أو مقر إقامته. وغالبا ما يكون السبب خداعه أو احتياله فى أمر ما، فيزج به انكشافه فى محنة جديدة ويدفعه ذلك إلى إعلان نية التوبة، ثم يبحث عن مهنة جديدة ومكان جديد بطبيعة الحال، لينسى سريعا تعهداته بالصلاح.

عندما يريد المؤلف أن يأتى بمشاهد أو وصف لأماكن لم يكن فى مقدور البطل أن يراها، فإن الحكاية داخل الحكاية دائما وسيلة قريبة التناول: فمثلا يروى رفيق سفر على الطريق تاريخه لحاجى، وهذا يمده ببصيرة نافذة إلى أسلوب الحياة فى قطاع معين من المجتمع الفارسى؛ حيث لا يتحرك هو فى نطاقه، وبما أنه لا يملك الفرصة فى بدء حياته لرؤية الجزء المخصص للحريم فى بيت رجل من علية القوم، ليروى للقارئ قواعد السلوك، يلتقى بزينب، جارية زوجة الطبيب التى تزوده بالتفاصيل بطريقة طبيعية للغاية، فتأخذه فى جولة فى حجرات سيدتها أثناء غيبتها، ويأتى الوصف كأنه من قلب صفحات (ألف ليلة وليلة):

«فى البداية ذهبت إلى حجرات الخانوم (الهانم) نفسها وهى تطل على حديقة عبر نافذة كبيرة ـ ضلفتاها مصنوعتان من الزجاج الملون، ويقع مجلس السيدة المعتاد فى الركن، يمتاز بسجادة سميكة مطوية مرتين ووسادة كبيرة من الريش مكسوة بقماش مقصب وذات شرابتين، وعليها غطاء رقيق من الموسلين. وبالقرب من هذا المقعد مرآة مزينة برسومات جميلة، وصندوق يحتوى على أنواع شتى من الأشياء الغريبة المثيرة، كحل للعين ومعه المرود الذى يستخدم للكحل، وحمرة خدود من الصين، وأحجبة تربط بالساعد، وتوزلفى، وهى حلى تشبك بالشعر وتتدلى على الجبهة.. وبالقرب من ذلك المجلس جيتار ورق.. وفى ركن آخر ترى زجاجات عدة من النبيذ الشيرازى، واحدة منها قد سدت فوهتها (بزهرة) فيبدو أن السيدة شربت منها هذا الصباح»(٢٩).

وزينب هى موضوع قصة الحب بالرواية، ولكن علاقة الحب تنتهى فجأة عندما يعجب الشاه فى إحدى زياراته لطبيبه بالجارية الشابة، فترسل بسرعة إلى القصر، ويصف الراوى فرحة زينب بإعجاب الشاه بها، وابتهاجها بمغادرة منزل الطبيب، ثم إعدامها المأساوى إثر انكشاف

أمر علاقتها بحاجي. ويقدم لنا المؤلف هذا كله بطريقة فنية تقتصد فى الوصف ولا تجنح إلى عاطفية باكية مفرطة مما نجد عادة فى القصص «الشرقية» المنحولة عندما تعرض موضوعات مشابهة.

*

كان اهتمام القرن التاسع عشر بعادات الشعوب الأجنبية وأساليب حياتها فى الشرق الأدنى والبعيد لا تزال تغذيه مطبوعات مختلفة تتراوح من الحياد إلى التعصب المحض. وروى المبشرون فى الهند روايات «مفزعة» عن حياة «الهندوس الوثنيين الجهلة» ومعتقداتهم وممارساتهم، ولكن كان وصف مسلمى الشرق الأدنى أكثر تعاطفا حتى ذلك الوقت، فلعل شعبية (ألف ليلة) و«القصة الشرقية»، إلى جانب تزايد نتاج أدب الرحلات إلى الشرق الأوسط، يفسران اختلاف النظرة إلى تلك الثقافة الأجنبية؛ وقد وصل عدم التحيز فى تصوير السلوك والعادات الإسلامية إلى ذروته فى كتاب إدوارد لين عن المصريين المحدثين (١٨٣٦)(٣٠)، تمييزا لهم عن قدماء المصريين.

كان لين (١٨٠١ ـ ١٨٧٦) يبلغ من العمر ٢٤ عاما عندما هبط إلى مصر، واتبع الروتين المعروف لمن سبقوه من الرحالة فى البلد؛ يسافرون إلى أعالى النيل، ويسجلون وصفا للأماكن التى شاهدوها ورسومات تقريبا صحيحة لآثار مصر القديمة. انضم لين إلى روبرت هاى وعدد من الفنانين كانوا يرسمون الآثار والمشاهد فى صعيد مصر، واستمر فى دراسته بصورة جدية، كما جمع معلومات عن السكان المحدثين الذين كرّس لهم غيره من الرحالة صفحات قليلة، وعقب عودته إلى إنجلترا فى ١٨٢٨ فشل فى العثور على ناشر لينشر له مصنفا ضخما ـ (وصف مصر) ـ فى ثلاثة أجزاء(٣١) عاد بها، وبعد خمس سنوات أبدت (جمعية نشر المعرفة المفيدة) اهتمامها بالجزء الذى يخص السكان المحدثين، فعاد لين إلى مصر ليقضى سنة ونصفاً حتى يعده للنشر منفصلا، وكانت النتيجة هى ذلك العمل العظيم الذى حفظ صورة تفصيلية للحياة العربية فى مصر فى نقطة تاريخية محددة، قبل أن تؤدى التكنولوجيا الحديثة إلى إحداث تغيرات هائلة فى حياة شعب «من أكثر الشعوب العربية صقلا» كما وصفه لين. لقد غير دخول السكة الحديد فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر من معالم البلد، كما جلب العلم الأوروبى الحديث والعادات والسلوك إلى نطاق حياة المصريين المحدثين.

«ما قصدت إليه بالدرجة الأولى فى هذا العمل هو الصحة والدقة، وأؤكد للقارئ بلا تردد أننى لم أعمد واعيا إلى إضفاء التشويق على أمر رويته، ولم أتجاوز الحقيقة قيد أنملة».

هكذا كتب المؤلف فى تقديمه للطبعة الأولى، وكان لين مؤهلا لهذا العمل من خلال معرفته اللغة العربية واتخاذه الزى الوطنى، وإقامته بعيدا عن حى الأفرنج فى القاهرة، وقد تعامل مع تلك الثقافة الغريبة باهتمام واحترام، ولابد أنه وجدها ملائمة إلى حد ما، لأنه احتفظ ببعض العادات التى اكتسبها فى مصر عندما عاد إلى إنجلترا (٣٢). إلا أن النغمة المتنافرة الوحيدة فى الكتاب تظهر فى الصورة الكاريكاتيرية التى رسمها لمعلمه أثناء فترة إقامته الأولى بالقاهرة، فوصفه للشيخ أحمد مع تهكم ساخر لا ينسجم مع الكتاب باعتباره كلا؛ فتظهر الكاتب فردا «من الخارج» يكتب مادة مثيرة لقرائه.

أقر لين على مضض، فى المقدمة، بوجود مثالين احتذى بهما؛ الأول كتاب الأخوين رسل عن «حلب» الذى يورد معلومات قيمة وإن لم تكن فى تنظيم كتاب لين، إلا أن رسم الموسيقيين وملابس وزينة النساء يعد

تمهيدا لصور لين الدقيقة. ويزعم لين أن ألكسندر وباتريك رسل:

«لم يكونا على علم كاف باللغة العربية لفحص بعض النقاط المهمة التى كان يتطلب أن يتناولاها طبقا لخطة الكتاب».

يثبت عدم صحة هذه المقولة عند تحليل هذا العمل الشيق، وكان مسموحا لكل من الكسندر وباتريك رسل أن يرتدى الزى التركى فى حلب، ولكن لين يفترض أنهما كانا معروفين مما يتعذر معه أن «يبقيا على التخفى» الضرورى لاقتحام المراسم الدينية، وهذه ملاحظة تبين أن لين كان ينظر إلى نشاطه على أنه «تخف» أو «تنكر». والنموذج الثانى - وقد صرف لين النظر عنه فى حاشية بالمقدمة - هو «مقال فى وصف عادات السكان المحدثين بمصر» لشابرول، المنشور فى أحد أجزاء كتاب (وصف مصر) ١٨٢٢[٣٣]، الذى وضعه علماء الحملة الفرنسية على مصر، ويذهب لين إلى أنه «فى الأغلب وصف لعادات وسلوك حكام المصريين المتطبعين من المماليك»؛ لذلك اعتبره يساوى فقط ثلث كتابه. والواقع أن شابرول كان مدركا وجود هذا الفارق، ففى الفصل الأول يقدم «نظرة سريعة على المناخ والسكان والعادات فى مصر» فيقدم تفاصيل عن الطبقات والأديان المختلفة للسكان، ويصف الأقباط والعرب «بصفة خاصة»، والمماليك والأجانب المقيمين بمصر، أى أنه لم يخلط بين المماليك والمصريين الأصلاء.

فى الحقيقة، كان مقال شابرول هو المثل الذى احتذى به لين فى ترتيب معلوماته وتصنيفها، وهو عامل مهم جدا فى نجاح الكتاب، وما اعتبره إدوارد سعيد «الإنجاز الرئيسى لعمل لين»، وعزاه خطأ إلى مثال الرواية فى القرن الثامن عشر:

«من ناحية الشكل، فإن (المصريين المحدثين) تتبع التقليد الروتينى للرواية فى القرن الثامن عشر مثلا، أى رواية لفيلدنغ.. عرض لين للمادة مرتب ترتيباً زمنيا يأتى فى أطوار، وهو يكتب من موقفه باعتباره مراقبا للمشاهد التى تتبع الأطوار الرئيسية فى حياة الإنسان، والنموذج فى ذلك هو النمط السردى، كما فى (توم جونز) الذى يبدأ بمولد البطل ومغامراته وزواجه ثم مماته»[٣٤].

كان النموذج فى الحقيقة هو «العمل الفرنسى»؛ حيث يتناول الفصل الثانى «الإنسان فى مرحلة الطفولة والتعليم الأولى». والفصل الثالث «الإنسان فى مرحلة المراهقة وسن النضوج - المعاملات المدنية والأسرية». والفصل الرابع يتناول «الإنسان فى مرحلة الشيخوخة حتى الممات..».

ويعترف لين بكتاب واحد فى نظره:

«يقدم صورا بديعة عن عادات العرب وسلوكهم، خاصة المصريين، وهو كتاب ألف ليلة وليلة».

ولو وجدت ترجمة جيدة بهوامش تفسيرية مفصلة لـ(ألف ليلة) لما كان هناك داع لأن يكتب لين كتابا عن عادات المصريين العرب وتقاليدهم، ورغم أن لين يبدى إعجابه بـ (ألف ليلة) فإنها بالنسبة إليه تقدم أمثلة للعادات العربية، فنظرته إلى الموضوع بعيدة تماما عن الخيال أو الإبداع؛ إذ يتقمص شخصية رجل العلم المراقب للظواهر طيلة الوقت، فلا يغير نبرته المحايدة لملائمة الموضوع، وفى الجزء الأخير من فصل عن الحياة الأسرية للطبقات الاجتماعية السفلى، يخبر القارئ:

«.. عندما يكتشف فلاح خيانة زوجه، فإن زوجها هذا أو أخاها يلقى بها فى النيل ويربط حجرا فى رقبتها أو يقطعها إلى أجزاء ويلقى بجثتها فى النهر، وفى غالب الأحيان

يعاقب الوالد أو الأخ ابنة أو أختا غير متزوجة بالطريقة نفسها، إذا اتهمت بالاستسلام لعلاقة جنسية، ويصاب أهل المرأة بالخزى والعار أكثر من الزوج ويعانون من الاحتقار إذا لم يعاقبوها بالموت».

هذه النغمة الحيادية لا تتغير، سواء كان الموضوع الذى يصفه تعريشة لمشربية أو فلاحة فقيرة يقطع جسدها وتلقى فى النهر، وتشهد على «الصحة والدقة» التى توخاها لين وكذلك الحياد فى ملاحظتها، إلا أن هذا الأسلوب لم ينفعه فى ترجمته لـ (ألف ليلة وليلة) التى أصدرها الناشر نفسه ١٨٣١ ـ ١٨٤١.

كانت ترجمة لين لـ (ألف ليلة) أول ترجمة كاملة للكتاب مباشرة من العربية إلى الإنجليزية، إذ كانت كل الترجمات الإنجليزية السابقة تعتمد على ترجمة جالان الفرنسية. استخدم لين مخطوطا حصل عليه فى مصر، وكانت لغته تعضد رأيه القائل بأن الحكايات مصرية فى الأصل. وحققت ترجمته نجاحا كبيرا لسببين: تهذيب النص ليلائم القراءة «العائلية»، وتزويده بحواش وفيرة ألفها لين لهذا الغرض، وكانت هذه الحواشى أكثر تشويقا للكثيرين من النص نفسه، لأن الحكايات فقدت كثيرا من سحرها تحت تأثير قلم المستشرق المدقق بكل ثقله.

كانت ترجمة جالان على ما بها من أخطاء وخروج على النص الأصلى ذات سمة تخيلية قوية، ولذلك جذبت جمهور القراء. أما ترجمة لين فتنوء بنغمة إنجيلية واضحة لا تلائم قصص الحياة اليومية العادية فى بعض الحكايات ولا المبالغات الرومانسية فى بعضها الآخر.

أما الهوامش والحواشى التى أرفقها لين بترجمة (ألف ليلة)، فكانت ذات قيمة أكيدة، وقد جمعها ابن أخته المؤرخ ستانلى لين بول فيما بعد ونشرها منفصلة عن الحكايات تحت عنوان (المجتمع العربى فى العصور الوسطى) عام ١٨٨٣[٣٥]. وقد قدمها ستانلى لين بول على أنها ملحق «للمصريين المحدثين» إذ صنف تلك الحواشى والهوامش تحت عناوين مثل: «الدين»، «النساء».. إلخ. وفى المقدمة أورد المؤرخ آراء لين بخصوص استمرارية الحضارة العربية من العصور الوسطى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا يفسر كيف توضح حكايات هارون الرشيد فى بغداد بصور من حياة أهل القاهرة فى القرن التاسع عشر. وكما هو الحال فى (المصريين المحدثين)، تتراوح المعلومات التفصيلية من موضوعات جادة مثل العلوم الشيطانية، وعلوم الكون ومراسم الموت، إلى تسريحات شعر النساء، وكلها تأتى تحت عناوين مناسبة.

من المؤكد أن لين استعان فى جمع مادة كتبه بمصادر جيدة للمعلومات أعانته على معرفة ترتيب وإدارة حجرات إقامة النساء فى البيوت المصرية، وما يخص النساء من ملابس وأدوات زينة، والتقاليد المتبعة فى الزواج وحتى الولادة! كان لين يطلع على أهل بيت الرسام روبرت هاى، وكان هذا متزوجا من يونانية ومقيما منذ فترة طويلة بمصر، وأثناء زيارة لين الأخير لمصر (١٨٤٢ـ١٨٤٩) ـ وقد أصدر بعدها طبعته النهائية لـ(المصريين المحدثين) ١٨٦٠ـ صحبته أخته وزوجه نفيسة، وهى فى الأصل جارية يونانية أهداها له هاى فى زيارته الأولى للقاهرة[٣٦].

*

فى الوقت الذى كان فيه لين يدقق مذكراته وملاحظاته عن المصريين المحدثين فى بيت استأجره بالقاهرة ١٨٣٣ـ١٨٣٤، استأجر إنجليزى آخر بيتا من صاحب العقار نفسه، ويدعى عثمان، وهو من أصل اسكتلندى، وكات المستأجر الجديد من خريجى «إيتون»

من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة من رجال الأعمال، وقد جاء ليختبر معدنه إزاء صعوبات الترحال في الشرق، وبالفعل تغلب حسب روايته على مشاق الصحراء وقطاع الطرق من العربان، وكان له أن يتغلب على وباء الطاعون المخيف، وأثناء مرضه مكث بمنزله بالقاهرة يقلب صفحات (ألف ليلة) بفتور، ويخفى عن خدمه حقيقة إصابته حتى لا يهجروه، ولعل (إيثون) أى «من الشرق» (١٨٤٤) لكنج ليك هى النقيض التام لكتاب (المصريين المحدثين) رغم أن كليهما يعد خارج تراث أدب الرحلات المعتاد فى تلك الفترة.

ألزم لين نفسه بحياد صارم، واتخذ الزى الوطنى والعادات الوطنية حتى يسمح له بالاندماج فى مجتمع المصريين المحدثين، وملاحظة كل تفاصيل حياتهم. أما كنج ليك، فيتباهى بأنه لم يسجل إلا الانطباعات: «..التى تلقاها بالفعل أثناء تجواله، باعتباره مسافرا عنيدا مشاكسا، لا يحمل إلا قليلا من التقدير لأفكار الناس الآخرين»(٣٧). وكان اعتداد كنج ليك برأيه هو الذى أسبغ على الكتاب وحدته الفنية ومذاقه الخاص مما استثار إعجاب القراء جيلا بعد جيل. والكتاب فى واقع الأمر «رحلة وجدانية» عبر تركيا وسوريا وفلسطين ومصر. غير أن الكاتب هنا لا يشعر «بعواطف» أو «وجدانيات» من النوع المألوف فى هذا المقام؛ فهو مشغول بحصانه أو ناقته ومتلهف على تناول الشاى والخبز المحمص، عاكف على كشف الزيف فى عواطف وتخيلات قرائه، عن أشياء وأماكن ترتبط فى خيالهم بأبعاد تاريخية أو دينية.

وأولى تلك الأفكار العاطفية التى يسخر منها هى نظرة مواطنيه المثالية إلى اليونان بعد الاستقلال؛ إذ يجزم أن اليونانين من رعايا السلطنة التركية أجدر بالثقة من اليونانيين الجدد بعد استقلالهم. وعموما حاز اليونانيون قدرا كبيرا من ازدرائه، لا يضارعهم، فى ذلك إلا العرب، وهو يعتبر الأتراك مقبولين بسبب كياستهم وحسن تهذيبهم.

يستدعى الراوى أمام قرائه كتابين لهما عنده مكانة خاصة منذ الصغر، وهما (الإلياذة) و(ألف ليلة)، ولكن لا يسفر هذا عن أى تعاطف مع سلالة من ألفوا الكتابين، وفى رأيه أن مستوى اليونانيين اضمحل بسبب طول فترة خضوعهم السياسى للعرب، فالحقيقة أنهم لم يكتبوا أبدا (ألف لية)، وذلك لسماعه لحكاية شعبية تروى باليونانية على متن سفينة يونانية، وتذكره بحكاية مشابهة فى (ألف ليلة)، فتوصل إلى رأى مبتكر:

«... عندما عكفت على (ألف ليلة) بعد ذلك، داخلنى انطباع قوى أنها لابد أن تكون قد ولدت من عقل يونانى. فيبدو لى أن هذه الحكايات رغم أنها تكشف عن معرفة كاملة بالأمور الآسيوية، فإنها تفيض بالحياة والنشاط، وعليها مسحة من الشخصية الأوروبية المفعمة بالإثارة والخفة، فيستحيل أن تتولد هذه القصص من عقل شرقى قمئ، فالشرقى - فيما يخص الإبداع - ما هو إلا جثة هامدة جافة وعقل محنط كالمومياء» (ص ٦٤).

من الصعب على أى قارئ شرقى أن يعجب بـ«إيثون»، ولكن من خاض فى كتب الرحلات الضخمة عن الشرق التى ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، سيقدر حيوية وتفرد السرد عند كنج ليك. كان سوق النشر يعج بكتب المعلومات والأخبار إلى درجة أنه عندما قدم عالم دارس ورحالة مثل لين سجل أسفاره، اعتبرها الناشرون باهظة التكاليف، وكان القراء بحاجة إلى شئ جديد. ومن هنا، كان الاهتمام «بالعادات والتقاليد» فى كتب الرحلات. وعندما قدمها عالم متخصص فى (المصريين المحدثين)، لم يعد فى وسع أى رحالة أن يضيف جديدا، إلا أن ذلك الشاب

الإنجليزى المعاند ضرب على وتر جديد عندما توجه بعيدا عن:

«... كل تفاصيل الكشوف الجغرافية أو البحوث الأثرية، بعيدا عن أى عرض «لعلم سليم ومعرفة بالدين»، وعن أى أمثلة تاريخية أو علمية، وعن أى إحصائيات مفيدة، وأى أبحاث سياسية.. وأى تأملات أخلاقية صائبة».

لم يدرك الناشر مورى أنه إزاء «تشايلد هارولد» جديدة، ورفض المخطوط، فأعاد كنج ليك كتابته ثلاث مرات خلال عشر سنوات، ثم اضطر فى النهاية إلى أن يدفع ٥٠ جنيها تكاليف نشره، وحقق الكتاب نجاحا كبيرا، وصدرت له ست طبعات فى العام التالى. سعد جمهور القراء بالأسلوب السهل المتفرد والمتقلب الذى حير الناشر، فقد كانوا بحاجة إلى راحة من كتب الرحلات الجادة التى طعموها سنوات عدة، وحظى لورد بيرون بنصيبه فى عملية «إزالة الزيف»، التى تابعها الكاتب بلا هوادة على صفحات «إيثون». وفى فصل عن حياة ليدى هستر ستانهوب فى جبل الدروز، يروى الرحالة عن لقائه بتلك «النبية المخيفة» إنها كانت تقلد لثغة الشاب المغرور فى حديث لورد بيرون، وكان قد زارها فى معقلها (ص ٩٤). وفى وصف كنج ليك لتجربته الأولى فى عبور الصحراء، يذكر حنين الفارس المغترب فى الصحراء:

«أعتقد أن تشايلد هارولد كان سيشعر بالملل الرهيب لو اتخذ من «الصحراء مسكنا»، ففى كل الأحوال لو أنه تبنى أسلوب حياة العرب لما ذاق طعم العزلة، فالخيام مقسمة ولكن ليس للتفريق بين تشايلد و «الروح الجميلة» التى تقوده وترعاه وبين العالم الخارجى، إنما التفريق بين العشرين أو الثلاثين رجلا السمر الذين يجلسون ويصرخون فى جانب، وبين الخمسين أو الستين امرأة وطفلاً الذين يصرخون ويطلقون صريرا مزعجا فى الجانب الآخر» (ص ١٦٧).

المفروض أن كنج ليك كان يدون مذكراته عن أسفاره مخاطبا إليوت، واربرتون الذى أصدر فى العام التالى كتابه (الهلال والصليب). تحول فيه أسلوب كنج ليك المتقلب الحاد فى إزالة زيف الأفكار الرومانسية عن الشرق، فأضحى يمثل موقفا منتظما من الاستعلاء على كل ما هو شرقى وإسلامى.

*

وقد اجتاح الشرق الأدنى عدد هائل من الرحالة ـ عقب صعود الإمبريالية الأوروبية على حساب الإمبراطورية العثمانية ـ كان بعضهم لغويين بارعين قادرين على الاختلاط بالناس وملاحظتهم عن كثب مثلما فعل لين، ولكن يخالطهم طموحات استعمارية سافرة. جاء ريتشارد بيرتون «الجندى واللغوى والعالم والمكتشف.. إلخ» إلى مصر فى عام ١٨٥٣ فى طريقه إلى مكة والمدينة، وكان هدفه «إزالة العار عن المغامرة الحديثة، تلك البقعة البيضاء الكبيرة التى مازالت قائمة بخرائطنا عند الأقاليم الشرقية والوسطى بجزيرة العرب»[٣٨]. أقام بالقاهرة بعض الوقت، متنكرا فى صورة مسلم فارسى وطبيب «حكيم». وفى تقريره عن إقامته هذه، يذكر لين ويصحح ما أورده من معلومات فى كل صفحة تقريبا، ولكن نغمته تختلف عن لين، فرغم أنه عاش فى القاهرة كما فعل لين بعيدا عن المجتمع الأجنبى والمسيحى، وممارسا كل شرائع العبادة مثل المسلمين (بما فى ذلك صوم رمضان)، فهو يروى كل هذا بأسلوب ساخر ويشرك القارئ معه فى

الإحساس المستمر بالجو التنكرى، وتعامل مع «إخوانه» المسلمين باستعلاء مكتوم، ليراقبهم خفية ويدون الملاحظات وقتما يستطيع.

يبدى بيرتون ـ باعتباره إنسانا مهتما ببناء إمبراطورية ـ إدراكه لأهمية مصر:

«إن المصريين يكرهون ويحتقرون الأوروبيين، ولكنهم ما زالوا يتوقون إلى الحكم الأوروبى. إن الدولة الأوروبية التى تفوز بمصر تفوز بكنز؛ فلها القدرة على الإنفاق على جيش من ١٨٠ ألف فرد مع دفع جزية باهظة، ومع ذلك يتبقى فائض من العائد. عندما تكون هذه البلد فى أيد أوروبية ستتحكم فى الهند وعن طريق قناة للسفن بين السويس والفرما ستفتح منطقة شرق أفريقيا بأكملها».

وللتمهيد لهذا الحكم الأوروبى يقترح بيرتون ضرب مقاومة العلماء أولا، ويوصى بنفى «ثمانية عشر من الشيوخ ذوى النفوذ فى القاهرة، فهم متشددون، ولن يستجيبوا لصوت العقل»، وينصح بإعداد شبكة تجسس فى المساجد خاصة أيام الجمعة، ووضع «حرس شرف على أبواب القاضى وشيوخ الإفتاء الثلاثة، وشيخ الأزهر». وفى تقريره عن مكة، يتأمل مكان احتلال بريطانيا «لأم القرى فى الإسلام».

نشر بيرتون أخبار رحلته فى كتابه (رواية شخصية لرحلتى للحج إلى مكة والمدينة) عام ١٨٥٤. ولم يحقق الكتاب أى نجاح، لأنه لم يزد كثيرا عما كان يعرفه الناس عن الأماكن التى زارها. أما زيارته لمكة والمدينة، فلم تضف شيئا إلى ما كتبه برسهارت منذ أكثر من عشرين عاما. كانت لحظة مهمة فى حياة بيرتون أن يخترق مدن الإسلام المقدسة متنكرا فى شخصية «صاحب من الهند»:

«.. كان المنظر غريبا وفريدا فما أضعف عدد من حظى برؤية المقام المقدس! يمكننى القول صادقا إن من بين أولئك المتعبدين الذين تعلقوا باكين بأستار الحرم، والذين ألصقوا قلوبهم النابضة بالحجر، كانت أحاسيس الحاج القادم من أقصى الشمال فى لحظتها أقوى وأشد عمقا. كانت عواطفهم تجيش بالحماس الدينى، وكانت نشوتى تضج بالافتخار والرضا عن النفس».

يذكر اسم بيرتون اليوم لترجمته الشهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، ويقول فى مقدمته للجزء الأول إن «الترجمة هى النتاج الطبيعى لحجه إلى مكة والمدينة»، ويضع تاريخ بدء خطته فى الترجمة عند زيارة له إلى عدن فى شتاء ١٨٥٢[٣٩]، ويذكر أنه كان يتحدث عن العرب والجزيرة العربية مع صديق قديم أهدى إليه الترجمة فيما بعد، واتفقا على التعاون «لإنتاج ترجمة كاملة متكاملة غير مزدانة أو مشوهة للحكايات العربية العظيمة»، ثم يحكى بيرتون عن موت الصديق وعن ظروف التأخير التى أدت إلى مرور أكثر من ثلاثين عاما قبل ظهور الترجمة ونشرها. وفى المقدمة نفسها يرسم صورة لنفسه على أنه رحالة وحيد فى الصحراء يكافئ حسن ضيافة الشيوخ العرب له «بتلاوة بضع صفحات من حكاياتهم المفضلة». والطريف أنه لم يذكر هذا المشهد فى ما كتبه عن رحلة الحج. وتعتبر ترجمته فعلا إنجازا كبيرا لولا اتهام الباحثين له بالسرقة من ترجمة جون بين، كما تعد الملاحظات و«المقالة الختامية» (فى الجزء ١٠) إسهاما كبيرا فى مجال دراسات (ألف ليلة). كان بيرتون يحقر من شأن الترجمات السابقة فيما عدا ترجمة لين، وقد أضاف ست مجلدات من (الليالى الإضافية)، أخذها عن مخطوطة مصرية لـ (ألف ليلة) ومكتبة البودلين بأكسفورد، وتشتمل هذه الأجزاء على أكثر الحكايات

فحشا، وأهدى هذه الحكايات إلى أمناء مكتبة البودلين الذين أتعبوه فى إقراضه المخطوطة!

وتتضح خيبة أمل بيرتون بسبب عدم التقدير لعمله، وقلة احتفال أبناء وطنه بآرائه فى المقدمة:

«هذا الكتاب هو بحق إرث أخلفه لأبناء وطنى، وهم فى مسيس الحاجة إليه، فقد أضلهم تكريس جهودنا للدراسات الهندية وخاصة للأدب السانسكريتى. فمن الواضح أن إنجلترا تنسى دائما أنها حاليا أكبر إمبراطورية محمدية فى العالم.. ولنذكر أن حكم المسلمين لا يصلح على أيدى شباب لم يشقف، ما زالوا فى سن الدراسة.. غير مؤهلين لأن يكونوا فى مراكز ثقة، وعلى من يريد أن يتعامل مع المسلمين بنجاح أن يكون عارفا بعاداتهم وسلوكاتهم متفهما لها».

وهو يقدم لهم ترجمته لـ (ألف ليلة) على أنها خير مرشد ودليل لمن يحكم أولئك المسلمين!

لعل تشارلز دوتى هو الوحيد الذى خلف إنجازا فى كتب الرحلات عن الجزيرة العربية، يتمثل فى عمل أدبى عظيم. قضى دوتى عشرين شهرا فى الجزيرة العربية، بدءاً من نوفمبر ١٨٧٦، وقد انضم إلى قافلة الحجاج فى دمشق ليزور مدائن صالح، ولكنه مكث فى الجزيرة العربية ولم يرجع مع القافلة. وجال فى نجد والحجاز مدونا ملاحظات دقيقة عن جيولوجية وجغرافية الأرض، وأهم من ذلك رواياته عن السكان؛ خاصة فقراء البدو الذين يشكلون خطرا على من يسافر بمفرده؛ جال دوتى فى أنحاء الجزيرة التى لم يزرها أوروبى قبله، ولكن بغير تنكر، عدا أنه أطلق على نفسه اسم خليل وزعم ممارسته للطب وأقر إنه إنجليزى ومسيحى. حتى عندما حاول أصدقاؤه العرب الضغط عليه ليشهر إسلامه خوفا على حياته، رفض بشدة(٤٠). كان رفضه هذا لشعوره بالاستعلاء وليس حماسا لدينه المسيحى: ويذهب كيرنان مؤلف كتاب (كشف النقاب عن جزيرة العرب) عام ١٨٣٧ إلى أنه:

«... فى رأى هوجارث، اتسمت ديانة دوتى «بالإنسانية عموما، يكن التقوى والاحترام العميق لأى عقيدة تعتمد على العقل». لم يكن يصلح أبدا أن يكون مسلما حتى بالتنكر، ولم يقدر أبدا الذين تظاهروا بالإسلام ليحققوا الاندماج فى المجتمع مثل بيرتون».

ولم يحفل بيرتون بكتاب دوتى (رحلة فى بلاد العرب الصحراوية) الذى صدر بعد انتهاء الرحلة بتسع سنوات، لأن هدف دوتى الأساسى فى كتابه لم يقتصر على نقل معلومات عن تجربته فى الجزيرة العربية؛ فقد كان له غرض أدبى يتمثل على حد قوله فى «إصلاح حال اللغة الإنجليزية التى تردت فى بركة آسنة منذ عهد الملكة إليزابيث»؛ فعمد إلى إحياء أسلوب الكتابة بالإنجليزية بالعودة إلى لغة الإنجيل ولغة تشوسر وشكسبير وسبنسر. ويلائم هذا الأسلوب روايته للرحلة؛ فهو غنى بالكلمات والتعبيرات القديمة، وترجمة الجمل العربية إلى المصطلح الإنجيلى أو الشكسبيرى تضفى على الأسلوب جمالا وابتكارا، فيخرج الكتاب عملا أدبيا قيما إلى جانب أنه أدب رحلات ممتع، ينجح فى نقل صعوبات الحياة فى الصحراء من خلال لغة ملائمة لشظف الحياة العربية، فيملأ السرد بكلمات عربية مكتوبة بالحروف اللاتينية ومصطلحات جديدة صاغها من اللغتين:

«يخصص العرب ناقة لكل فرس فى السفر، فالفرس لا تأكل الحنطة، ودون الماء لا يمكنها العيش على حشائش الصحراء الجافة، فالحصان لا يجتر ويفقد الكثير من الرطوبة بالعرق، ولذلك لا يتحمل الجوع والعطش، فالفرس تكلف الشيخ بالصحراء

كثيرا وعليه أن يوفر لها الماء بتحميل ناقة زيادة لأن الفرس تشرب مرتين، وفى موسم الصيف الحار ثلاث مرات أثناء النهار، ولا يكفيها حمل جمل من قرب الماء لمدة يومين: وكما يقول المثل القديم من عنده حصان أو زوجة لن يرى الراحة أبدا، فهما من القوارير معرضان للمرض فى كل وقت»[41].

لا عجب أن دوتى أمضى تسع سنوات يكتب هذا الكتاب فى ٦٠٠,٠٠٠ كلمة، مما لم يشجع القراء فى عام ١٨٨٠. إلا أن صدور طبعة مختصرة بقلم الكاتب إدوارد جارنيت فى ١٩٠٨ أصاب نجاحا كبيرا، وجذب كثيرين إلى قراءة الأصل المطول ليجدوا فيه متعة مزدوجة، فالكتاب ذو قيمة أدبية عالية لأسلوبه الفنى، إلى جانب تفرده فى وصف أسلوب حياة البدو وشظف العيش فى الجزيرة العربية الذى اندثر اليوم تماما، ويجدر أن يحتفى به الأثرياء من أبناء أولئك (البدو) الذين شاركهم (خليل الحكيم النصرانى) شظف العيش وسجل ذلك فى كتابه منذرا القارئ أنه «لن يجد فى حديثه إلا ما رآه إنسان جائع وما رواه رجل منهك البدن».

الهوامش:

(١) نشر أنطوان جالان الجزء الأول من ترجمته لـ **ألف ليلة** إلى الفرنسية فى ١٧٠٤، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية مباشرة. وقد اندثرت الطبعة الأولى للترجمة الإنجليزية، ولكن تحت يد الباحثين الطبعة الرابعة فى مكتبة المتحف البريطانى وغيرها من المكتبات، طبع الجزء الأول منها ١٧١٣ لحساب الناشر أندرو بل.
لمزيد من التفصيل انظر:
Martha Pike conant, **The Oriental Tale in England in The Eighteenth Century** New York, 1908.

(٢) انظر مقالتنا: **مخطوطات ألف ليلة فى مكتبات أوروبا** فى العدد السابق من «فصول» (شتاء ١٩٩٤).

(٣) Lady Mary Wortley Montagu, **The Complete Letter** vol. I 1708- 1720. ed. Robert Halsbond, ,Oxford, 1965, p 385.

(٤) ذاع محتوى رسائل هذه الكاتبة من تركيا بين معارفها من الكتاب فى حياتها ثم طبعت مع مجموعة رسائلها الكاملة ١٧٦٣ أى بعد عام من وفاتها.

(٥) لمزيد من التفصيل انظر بحث:
Rashad Rushdy, **English Travellers in Egypt During the Reign of Mohammed Ali**
المنشور فى «مجلة كلية الآداب»، جامعة القاهرة، المجلد الرابع عشر (ديسمبر ١٩٥٢) ص ١ ـ ٥١.

(٦) انظر: **The Arabian Nights,** tr. by Edward Forster, London, 1802, I, xiii.

(٧) انظر: Alex. Russell, **The Natural History of Aleppo**, London. 1756, p. 90.

(٨) انظر: **The Natural History of Aleppo** 2nd Edition, ... by pat. Russell, 2 vols. London, 1794, I, 148.

(٩) انظر هامش ٢.

(١٠) انظر: **The Arabian Nights,** or a continuation of the Arabian nights Entertainments newly tr. from the original Arabic into French by Dom Chavis.. and M. Casotte.. 4 vols. Edinburgh and London, 1792.

(١١) انظر: **Richard Hole, Rearks on the Arabian Night's Entetainments: in which the origin of Sindbad's voyage ... is particularly con-**
Wallace Cable Brown, **"The Popularity of Travel Books about the Near East**, 1725- 1825," Philological Quarterly, xv **sidered,** (1936), 74.

(١٢) انظر: Wallaca Cable Brown, **"The Popularity of Travel Bools abut the Near East**, 1775-1825." "Philological Quarterly, xv (1936), 74.

(١٣) كان الحزبان السياسيان الثورى أوالمحافظون، و الويج whig أى الأحرار، يتناوبان الحكم فى إنجلترا طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان لكل منهما دورية فصلية مهمة تعالج شئون الأدب والتاريخ والفلسفة وتجزى كتابها بكرم ـ أما «الإكلكتيك» فكانت تعبر عن أصحاب التيار الإنجيلى المتزمت وكانت الدوريات عموما محافظة فى ما تنشره من آراء نقدية فى الأدب، وتولى الكتب «المفيدة» أهمية قصوى.

(١٤) انظر: Childe Haxold's Pilgrimage, The Gaiour, The Bride of Abydos, **The Corsair in Byron's Poetical Works,** any edition

(١٥) انظر: Nord Byran, **Letters and Journals** (ed. prothero), II, 225.

(١٦) انظر مقدمة توماس مور لقصيدة لالا روخ فى طبعة أعماله الكاملة الصادرة ١٨٤١:

Moore, **Introduction to Lalla Rookh**, Poetical Woks, 1841,vol VI.

(١٧) انظر: **The British Review**, x (1817), 52.

(١٨) انظر: [Thoman Hope] **Anastasius or Memoirs of a Greek**: Written at the close of the Eighteenth Century..., 2 vols (London: John Murray 1819)

(١٩) انظر: Elizabeth French Boyd, **Byron's Don Juan, A critical study**. New Brunswick. Rutgers University press, 1945, p. 133.

(٢٠) انظر David Watkin. **Thomas Hope, 1769 - 1831 and the Neo-classical Idea**, London, John Murray, 1968, p. 5.

(٢١) صدرت للرواية ٦ طبعات فى إنجلترا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وطبعتان فى أمريكا، كما صدرت للترجمة الفرنسية ٤ طبعات، وطبعتان بالألمانية، وطبعة باللغة الهولندية (الفلمنك)، وكان توماس هوب قبل نشره لتلك الرواية معروفا بكتبه عن الأثاث والعمارة والديكور والأزياء التاريخية.

(٢٢) انظر: [James Morier], **The Adventures of Hajji Baba of Isphahan...**, London 1824.

(٢٣) انظر: **The Quarterly Review**,xxx (1824), 200-1.

(٢٤) انظر: **A Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the years 1800 and 1809**... (London: Longman 1812); **A Second Journey Through persia Armenia and Asia Minor to constantinople between the years 1816 and 1816..** (London: Longman, 1818).

(٢٥) انظر: G. Abbas Tavassoli, **La societée Iranienne et le Monde Oriental**... (paris, librairie d' Amerique et d' Orient, 1966).

(٢٦) انظر: Marziah Gail, **Persia and the Victorians** (London. Allen& Unwin, 1951) p. 63.

(٢٧) انظر: James Morier, The Mirza... (London, 1871) I. p. 6.

(٢٨) يفصل تفاسولى ما ورد عن المبعوث الإيرانى فى إدارة المخطوطات البريطانية فى هامش مطول ـ هامش ٢٢ صفحات ١٥٣و ١٥٤ من كتابه.

(٢٩) انظر: Jamas Morier **The Adventures of Hajji Baba of Ispahan**, World Classics, p124

(٣٠) انظر: Edward William Lane, **An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians,** Written in Egypt during the years 1833- 4 & 1835,.. 2 vols. (London, Charles Knight 1836).

(٣١) مخطوط هذا الكتاب فى المكتبة البريطانية (مكتبة المتحف البريطانى) تحت رقم (Add. MS 34, D80- 88) وعنوان المخطوط **مذكرات ومناظر من مصر والنوبة** وضعت فى السنوات ١٨٢٥ ـ ١٨٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ـــ ٣ مجلدات، والمخطوط كتاب رحلات يتبع نظام كتب الرحلات فى تلك الفترة ويمتاز برسوم مفصلة للآثار والأماكن المختلفة فى مجلد منفصل فى حجم الفوليو.

(٣٢) لمزيد من التفصيل انظر: Laila Ahmed, **Edward W. Lane**. (London & New York, 1978).

(٣٣) انظر: M. de Chabrol, "Essai sur les Moeurs des Habitants Modernes de l' Egypte", **Description de l'Egypte.**. Tome Seconde (11 partie) (Paris, l'Imprimerie Royale, 1822), Fols. 361- 526.

(٣٤) Edward W. Said, **Orientalism**. (London, Rontl'edge.., 1980) p .161.

(٣٥) انظر: E. W. Lane, **Arabian society In the Middle Ages, Studies from the Thousand & One Nights,** ed. Stanley Lane-Poole (London, 1883).

(٣٦) أخذ لين نفيسة معه إلى لندن عند عودته من رحلته الأولى فى ١٨٢٨ ، وقامت أمه بتربيتها وتزوجها فى ١٨٤٠ ، وكانت لا تزال على قيد الحياة سنة ١٨٩١ عندما باعت مخطوط كتابه الأول عن الرحلة إلى المتحف البريطانى، فهناك مذكرة على صفحة الغلاف: «اشترى من مسز أناستازيا لين، ٥ أغسطس ١٨٩١».

(٣٧) نشر كتاب إيوثن **Eothien** فى لندن، ١٨٤٤ أما الطبعة المستخدمه فى هذا البحث فهى A. W. Kinglake, **Eothen** (London Mocmillan. 1960).

(٣٨) انظر: R. F. **Burton,Personal Narrative of A Pilgrimage to Al-Madineh and Macca**, ed. Iabel Burton (New York, Dove Publications, 1964) VolI. p. 1

(٣٩) انظر: R.F. Burton, **A Plain and Literal Translation of the Arabian Entertainments, Now Ertitled the Book of the Thousand Nights and a Night, with Introduction, Exparatory Notes... and A Termianl Essay Upon The History of the Nights,** 10 vols., Printed for the Burton Club for subscribers only.

ويرد ذكر الرحلة إلى عدن فى مقدمة الجزء الأول ـ ولكن ذكر التاريخ على أنه ١٨٥٢ خطأ ـ لأن بيرتون ذهب إلى عدن فى ١٨٥٤ فى طريقه إلى الصومال.

(٤٠) انظر: D. G. Hogarth, **The Life of Charles M. Doghty, 1978.**

(٤١) انظر: Charles M. Dougty, **Passages From Arabia Deserta...**, selected by Edward Grnett t(penguin Book, 1956), pp. 80 - 1.

●

حكاية تودد الجارية

وانتقالها إلى الأدب الإسبانى

د . محمود على مكى*

«حكاية تودد الجارية» هى إحدى الحكايات المستقلة التى يضمها كنزنا القصصى المعروف بـ (ألف ليلة وليلة)، وقد قضت شهرزاد فى قصها على شهريار وأختها دنيازاد ثمانى عشرة ليلة (٤٢٤ ـ ٤٥١)، وهى تحتل من طبعة صبيح القاهرية أربعاً وعشرين صفحة (المجلد الثانى ص ٣٠٣ ـ ٣١٩، والمجلد الثالث ص ٢ ـ ٨).

وتتلخص الحكاية فى أن تاجراً ثرياً ببغداد ولم يكن له أولاد ذكور ولا إناث، ومضت عليه مدة حتى كبرت سنه وخاف ذهاب ماله ونسبه، فظل يتضرع لله وينذر النذور من أجل أن يرزقه الله بولد، واستجاب له الله أخيراً، فرزق بابن أحسن تربيته. وتوفى الرجل ولكن ابنه نسى وصية أبيه بالحفاظ على ماله، فأسرف فى الإنفاق حتى لم يعد له من عرض الدنيا إلا جارية خلفها له والده، وكانت لا نظير لها فى الجمال، وهى مع ذلك فصيحة اللسان ملمة بالعلوم. فلما تبين للجارية سوء حاله طلبت منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد ويبيعها له طالباً فى ثمنها عشرة آلاف دينار، لأنها، «لا نظير لها فى زمانها». فحملها الفتى إلى الخليفة وقدمها له، وذكر ما لقنته إياه. ويدور الحوار بين الخليفة والجارية على هذا النحو:

ـ يا تودد ما تحسنين من العلوم؟

ـ يا سيدى إنى أعرف النحو والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين وعلوم القرآن الكريم، والرياضة والهندسة والفلسفة والحكمة والمنطق والمعانى والبيان والشعر. وأضافت إلى كل ذلك الضرب بالعود ومعرفة مواقع النغم والغناء والرقص، وتقول فى النهاية: «بالجملة فإنى وصلت إلى شئ لم يعرفه إلا الراسخون فى العلم».

* أستاذ الأدب العربى والمقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ويقول الخليفة لصاحب الجارية إنه سيحضر لها من يناظرها فى جميع ما ادعته، فإن أجابت دفع له ثمنها وزيادة، وإن لم تجب فسيدها أولى بها.

ثم يكتب الخليفة إلى عامل البصرة أن يرسل إليه إبراهيم بن سيار النظام «وكان أعظم أهل زمانه فى الحجة والبلاغة والشعر والمنطق. وأمره أن يحضر القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة وكان إبراهيم أعلم من الجميع».

ويحضر العلماء إلى باب الخليفة وهم لا يعلمون لماذا تم استدعاؤهم، فيدعوهم إلى مجلسه، ثم يأمر بإحضار الجارية تودد، فتبرز «وكأنها كوكب درى»، ويوضع لها كرسى من ذهب. وتدور المناظرة.

وتبدأ تودد تحديها للعلماء:

« ـ أيكم الفقيه العالم المقرئ المحدث؟»

ويتقدم الفقيه، فيلقى عليها عدداً من الأسئلة حول الإسلام؛ أركانه وفرائضه وسننه، وتحسن الفتاة الإجابة عن كل تلك الأسئلة، ويتبين من بعض إجاباتها أنها تتبع فى الفقه مذهب الإمام الشافعى، كما نرى فى إجابتين حول فروض الوضوء وحول صلاة العيدين. فإذا فرغ الفقيه من امتحانها وأقر بتفوقها عليه ألقت هى عليه ثلاثة أسئلة عن سهام الدين وعن الإسلام وفروعه، مشترطة عليه أنه إذا أخفق فعليه أن يتجرد من ثيابه وطيلسانه، ويحسن الفقيه الإجابة عن السؤالين الأولين، أما الثالث المتعلق بفروع الإسلام فيقف أمامه عاجزاً. وتفصل هى الإجابة على حين ينزع الرجل ثيابه.

ثم يتقدم فقيه آخر، فيلقى عليها أسئلة متعلقة أيضا ببعض فروع الفقه، ثم مجموعة من الأحاجى، فإذا فرغت من إجابته ألقت هى عليه لغزين مما درج دارسو الفقه على التعابى به، وينقطع الفقيه، فتفسر هى اللغزين ويضطر هو للتجرد من ثيابه.

ويأتى الأستاذ المقرئ العالم بالقرآن والنحو واللغة، فيوجه إليها أسئلة عن بعض آيات القرآن وقراءاته والصحابة الذين جمعوا القرآن، وأسباب نزول بعض الآيات. ثم تسأله الفتاة بدورها أسئلة هى أقرب إلى الأحاجى عن آيات فيها كذا حرفاً من حروف الهجاء. ويعجز المقرئ عن الإجابة فتطالبه بخلع ثيابه.

ويتوجه إليها الممتحن الرابع وهو الطبيب، فيلقى على تودد أسئلة تدخل فى علم التشريح وحول أعراض المرض والأدوية وأشياء متعلقة بالحفاظ على الصحة وعن الأغذية والأشربة والفواكة والبقول والأزهار. ولا تخلو أسئلة الطبيب من التسبب فى مواقف فيها بعض الإثارة والإحراج، فهو يفاجئ الفتاة بسؤال حول الجماع، وهنا تتوقف حتى يظن بها العجز عن الإجابة، ولكنها سرعان ما تستعيد المبادرة فتقول إنها توقفت لا عجزا وإنما خجلا، ثم تجيب عن السؤال إجابة شافية. وحينما ينتهى الطبيب من اختبارها تطرح هى عليه سؤالاً واحداً، فإن نجح فى الإجابة عنه وإلا نزعت عنه ثيابه. غير أن سؤالها لا يتصل بالطب من قريب ولا من بعيد، إذ هو مجرد لغز لا هدف من ورائه إلا التعجيز. ويقر الطبيب بهزيمته وينزع عنه ثيابه.

ويتقدم الممتحن الخامس وهو المنجم الحاسب الكاتب، فيطرح على تودد أسئلة فى الفلك حول الشمس ومنازل القمر والبروج الاثنى عشر والكواكب السيارة. وهنا يقحم حاكى القصة موقفا ضاحكا، إذ يسأل المنجم الفتاة عما إذا كان من المتوقع نزول المطر فى هذا الشهر، فتطرق طويلا حتى يعتقد الحاضرون أنها قد انقطعت، إلا أنه تفاجئ المجلس بأن تطلب من أمير المؤمنين سيفا تضرب به عنق ذلك المنجم «الزنديق» إذ إنه يسأل عن شئ مما اختص به علم الله وتستشهد بالآية القرآنية « إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث...» إلى آخر الآية (سورة لقمان، الآية ٣٤)، ويحمل جواب

الفتاة الخليفة على الضحك. ثم تورد الجارية ما يذكره أصحاب التقويم عن العلاقة بين أيام الأسبوع ومنازل الكواكب، وما يصلح من الزراعات فى كل شهر من شهور السنة، ويلاحظ أنها تستخدم فى ذكر الشهور أسماءها القبطية الجارية بين الفلاحين فى مصر: طوبة، برمهات، كيهك برمودة... وهلم جرا. وتسأله تودد أخيرا عن أقسام النجوم فيعجز عن الإجابة، ويقر بهزيمته ويشهد بأنها أعلم منه، فتلزمه بنزع ثيابه والانصراف مغلوبا.

ويضطلع بالاختبار السادس الفيلسوف، فيطرح على الجارية أسئلة عدة، ولكننا لا نرى بين تلك الأسئلة والفلسفة أدنى علاقة، وإنما هى ألغاز وأحاج مما يقصد به الإغراب، ولكن توددا تفلح فى الإجابة عن كل تلك الأسئلة حتى تضطر الفيلسوف إلى خلع ثيابه والخروج هاربا.

وتتساءل الجارية فى زهو المنتصرين بعد فراغها من الممتحنين الستة:

«ـ أيكم المتكلم فى كل فن وعلم؟»

فيتقدم إليها إبراهيم بن سيار النظام فى ثقة المدلّ بعلمه فيقول إنه لن يكون مثل من سبقه من الممتحنين، ثم يطرح عليها أسئلة يستغرب صدورها منه، إذ لا نجد فيها أى علاقة بما اشتهر به النظام من حدة الذكاء وسعة الثقافة والقدرة على الجدل ولاسيما فى مباحث علم الكلام، فالأسئلة التى يتوجه بها إلى الفتاة إما فى نهاية السذاجة مثل سؤاله عن جوهر دين الإسلام، أو عن بداية الإنسان ونهايته، أو أول خلقة آدم، وإما ألغاز من نوع ما سبق للممتحنين الآخرين أن ألقوا به، ومن بينها ألغاز شعرية حول النار ومصراعى الباب وأبواب جهنم والإبرة والصراط. على أن حاكى القصة لا يلبث أن يثير فضولنا بسؤالين يوجههما النظام لا لصعوبتهما وإنما لأن الهدف منهما كان إحراج الفتاة فى محضر الخليفة. وأول السؤالين عن أول من أسلم: أبو بكر أم على؟ فمن المعروف أن هذه المسألة كانت مما أصبح محك النزاع بين أهل السنة والشيعة، غير أن الجارية راوغت فى الإجابة فشرحت الظروف التى أسلم فيها كل من الصحابيين الكبيرين. وأما السؤال الثانى فكان أكثر إيقاعاً فى الحرج:

«أعلىٌّ أفضل أم العباس؟». وهنا تطرق تودد وهى تارة تحمر وتارة تصفر تحرجاً من الإجابة، ثم تحسن التخلص من المأزق قائلة:

«ـ تسألنى عن اسمين فاضلين لكل واحد منهما فضل، فارجع بنا إلى ما كنا فيه!».

ويعجب الخليفة ببراعة تخلصها فيستوى قائما على قدميه ويهتف:

«ـ أحسنت ورب الكعبة يا تودد!».

ويعود النظام إلى ألغازه الساذجة، فتحلها الفتاة بسهولة، وأخيراً ينزع النظام ثيابه ويشهد بأنها أعلم منه.

ويبقى على الجارية بعد نجاحها فى هذا الاختبار «العلمى» أن تثبت تفوقها فيما وعدت به من معرفتها بالألعاب والفنون، فيستدعى الخليفة الشطرنج والنرد ومعلميهما. وتغلب تودد الشطرنجى مرتين، ثم تلاعبه ثالثة مع رفعها الفرزان (الوزير) والرخ (الطابية) والفرس، ثم تستدرج خصمها مطعمة إياه قطعة بعد قطعة حتى يزداد طمعه فى الفوز، وإذا بها على الرغم من ذلك تفاجئه بموت ملكه.

ولا يخلو المشهد بعد ذلك من تفاصيل ضاحكة، إذ يخلع الشطرنجى ثيابه معترفاً بهزيمته ويناشدها بقوله:

«ـ اتركى لى السراويل وأجرك على الله!».

ثم يتقدم لاعب النرد، ولسنا ندرى لماذا جعله راوى الحكاية إفرنجيا أو بيزنطيا، وهو يراهن الفتاة على أنها إن

غلبته أعطاها عشرة أثواب من الديباج القسطنطينى المطرز بالذهب وعشرة من المخمل وألف دينار، وإن غلبها كتبت له درجاً (وثيقة) بغلبته، ولكن الجارية تغلبه، فيقوم وهو «ويرطن بالإفرنجية» :

«ـ ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد لها مثيل فى سائر البلاد!».

ثم يسألها الخليفة إن كانت تعرف شيئا من آلات الضرب. فتستدعى عوداً وتضرب عليه اثنى عشر نغماً وتغنى بأبيات من الشعر، فيموج المجلس من الطرب. ويستبد الإعجاب بالخليفة فينهى مجلس الامتحان بقوله:

«ـ بارك الله فيك ورحم من علمك!»

ويأمر الخليفة لصاحب الجارية بمائة ألف دينار، ويطلب منها أن تتمنى عليه فتقول إنها تريد أن يردها لسيدها، ويستجيب لها الخليفة فيردها عليه ويعطيها خمسة آلاف دينار ويجعل صاحبها نديما له مطلقاً له فى كل شهر ألف دينار.

*

هذا هو مجمل الحكاية كما ترد فى (ألف ليلة وليلة)، وهى فى الحقيقة ليست من أفضل حكايات هذه المجموعة، فالحبكة فيها واهية، والأحداث لا تكاد تذكر، إذ هى لا تتجاوز تلك الاختبارات التى تتفوق فيها جارية شابة على كبار علماء العصر، بما فى ذلك من مبالغات لا يصدقها عقل، والنهاية سعيدة شأنها فى ذلك كشأن كثير من القصص الساذجة. ومن الواضح أن الهدف الأساسى من الحكاية هو تقديم مجموعة من المعارف البسيطة داخل إطار قصصى واهى النسيج، وكأن حاكى القصة قصد أن يعرض علينا ما يشبه دائرة معارف مصغرة، غير أن تراكم الأسئلة والإجابات فيها ـ بالإضافة إلى سذاجة المعلومات ـ تورث غير قليل من الضيق والملل. هذا وإن كان يذكر لصانع الحكاية بعض المهارة حينما أقحم فى مشاهد المناظرة بعض المواقف المضحكة أو الأسئلة المحرجة التى تستثير الفضول والترقب. وهو فى صنيعه هذا يشبه ما يعمد إليه مؤلفو المسرحيات التراجيدية حينما يدخلون فى أثنائها بعض المشاهد الكوميدية التى يكون الهدف منها تخفيف التوتر المتصاعد. ومع ذلك فالحكاية فى جملتها لا تعدو أن تكون قصة تعليمية تختلف فى طابعها عن قصص المجموعة التى تكتمل فى كثير منها عناصر القصص الفنى. فكأنها فى داخل (ألف ليلة وليلة) أرجوزة تعليمية مقحمة فى كتاب يضم منتجات من الشعر الجيد ذى المستوى الرفيع.

وعلى الرغم مما نذكره حول هذه الحكاية فقد قدر لها انتشار كبير وشعبية هائلة وحياة ممتدة عبر القرون، بل إنها تجاوزت حدود العالم العربى، فعرفت منها صيغ إيرانية وتركية وإسبانية كما سوف نرى. فكيف نفسر هذه الظاهرة؟

الذى أراه أن لهذه الحكاية دلالة تميزها لا عن سائر حكايات مجموعة (ألف ليلة) فحسب، بل عن الحكايات الشائعة فى عالم ما يعرف باسم العصور الوسطى فى الأدب العربى أو الآداب الأوربية على السواء. فالحكاية تقدم لنا صورة تبهر النظر للمرأة المثقفة العالمة التى تعرف كيف تتفوق على الرجال، هذا بالإضافة إلى ما تتسم به من الجمال المادى والجمال المعنوى، فهى مخلصة لمولاها حتى إنها تؤثر العودة إليه على أن تكون حظية للخليفة نفسه. هذا على حين أن الصورة الغالبة للمرأة فى (ألف ليلة) صورة سلبية يكثر فى سلوكها طابع الشر والخيانة. ويكون هذا الطابع هو أول ما نلتقى به فى القصة «الإطار» التى تفتتح بها المجموعة، حيث نرى الملكين الأخوين شهريار وشاه زمان تخونهما زوجاهما مع عبدين أسودين [1]، ثم لا نلبث أن نفاجأ بمشهد أبشع وأدل على قدرة المرأة على الخيانة، وهو مشهد المرأة التى «تغتصب» الملكين

الأخوين وتضيف خاتميهما إلى الخمسمائة والسبعين خاتماً التى تمثل هذا العدد من الخيانات السابقة [٢] . وفى الحكاية التى «تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم» [٣] مجموعة كبيرة من القصص التى نرى فيها صوراً من الخيانات الغريبة. صحيح أننا نرى فى (ألف ليلة) قصصاً أخرى حول نساء فاضلات أو نساء اتسمن بالبطولة الخارقة مثل إبريزة الأميرة الرومية التى التقى بها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم [٤] أو مريم الزنارية فى حكايتها مع على نور الدين [٥]، وإن كان الغريب أن هاتين المرأتين ـ وهما النمطان الوحيدان للبطولة وللسلوك الإيجابى ـ لم تكونا عربيتين، بل هما تنتميان أصلاً إلى بلاد الروم أو الإفرنج ثم اجتذبهما عالم العروبة والإسلام بعد عشقهما فتيين عربيين. والواقع أن تلك الصورة السلبية للمرأة كثيرة الورود فى أدبنا العربى القديم. أما فى الآداب الأوربية فى العصور الوسطى فهى أسوأ بكثير؛ إذ كانت المرأة تعد مصدراً لكل الشرور، فهى المسؤولة عن خطيئة آدم الأولى، وإليها يُردُّ كل ما يصيب الرجل من بلاء [٦].

وقد نبهت الباحثة فريال غزول فى تعليقاتها على البنية القصصية لـ (ألف ليلة) إلى تنوع قصص المجموعة وما تنطوى عليه من ثراء وتغاير وتعقد فى الموضوعات، وهو ما سمته بالتذبذب أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة ومجموعات من القيم والأنماط الثقافية المتباينة، ودللت على ذلك بتضارب ميول النساء كما تصورها الحكايات، فهناك نساء تسيطر عليهن متع الجنس وأخريات يصلحن نموذجا للسلوك الأنثوى السوى [٧]. وأعتقد أن هذا التصور صحيح إلى حد بعيد، وربما أكدته عبارة وردت فى آخر حكايات قمر الزمان ومعشوقته يقول فيها الراوى معلقا على أحداث القصة: «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء» [٨].

لقد أسلفنا أن الصفات السلبية هى التى تغلب على صورة المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو ما حمل مؤرخ الأدب أحمد حسن الزيات على أن يصدر على تلك الصورة حكماً يقول فيه ـ ربما مبالغاً بعض الشئ ـ:

«أسوأ ما سجلته ألف ليلة من ظلم الإنسان وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة، فإن حظها منكود، وصورتها فيه بشعة. كيف تنتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن ينصف المرأة؟ إن شهرزاد المسكينة إنما تسهر جفنها وتكد ذهنها لتقص على الملك شهريار أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها والخطر عن بنات جنسها» [٩].

ومن مظاهر السلبية فى صورة المرأة فقرها الثقافى، فنصيب معظم نساء الليالى الألف من الثقافة ضئيل فيما عدا استثناءات قليلة لعل من أبرزها نموذج راوية الحكايات «شهرزاد» التى توصف فى القصة الإطار على هذا النحو:

«وكانت الكبيرة [أى شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء» [١٠].

وعن طريق الثقافة المتمثلة فى إنجازها القصصى الكبير استطاعت أن تستنقذ نساء مملكتها وأن تروض زوجها وتستأصل الرغبات الدموية الشريرة من نفسه.

والجارية تودد هى النموذج الأنثوى الثانى الذى يبهر بثقافته الواسعة، ولا شك فى أن غلبتها على كبار علماء عصرها تحيط شخصيتها بهالة من العظمة تجعلها موضعاً للإعجاب والإجلال، وهى فى الوقت نفسه تعدُّ ضربا من الانتقام الذى تنتصف فيه المرأة من تسلط الرجل، فكأنها رد لاعتبارها فى مجتمع اعتاد على أن تكون

السيادة فيه للرجال. ومثل هذه الصورة غير المألوفة من شأنها أن تثير الخيال وتحقق لها شعبية واسعة.

ثم إن نموذج المرأة المثقفة واسعة الاطلاع لم يكن دائما من نسج خيال القصاص، بل كان ـ على قلته ـ مستمداً من الواقع منتزعاً منه، ولاسيما فى ظل النهضة الحضارية الكبيرة التى شهدها عالم الإسلام والتى بلغت أوجها فى أواخر القرن الثانى الهجرى وخلال القرن الثالث منذ عصر الرشيد والمأمون، ولنذكر أن حكاية الجارية تودد تدور أحداثها فى بلاط هارون الرشيد (الذى ولى الخلافة بين سنتى ١٧٠ و١٩٣هـ / ٧٨٦ ـ ٨٠٩) وأن أحد أبطالها هو إبراهيم بن سيار النظام (الذى ولد فى أيام الرشيد سنة ١٨٥ / ٨٠٠ وعاصر الأمين والمأمون والمعتصم وتوفى فى عهد هذا الخليفة الأخير سنة ٢٢١ / ٨٣٦). وهذا العصر هو الذى شهد اهتماما كبيرا بتربية الجوارى وتعهدهن والعناية الكبيرة بثقافتهن، ولاسيما اولئك اللائى يعددن لممارسة فنون الموسيقى والغناء والرقص، وقد كانت هذه الفنون تقتضى ثقافة عامة واسعة تشمل كل ألوان المعارف. والذى يتصفح كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى وأمثاله من كتب الأدب يرى فى تراجم القيان ما يشهد بما بلغه كثير من الجوارى من ثقافة رفيعة، ويكفى أن نشير إلى عريب المأمونية (التى عاشت بين ١٨١ و٢٧٧ / ٧٩٧ ـ ٨٩٠) التى يقول عنها إسحاق الموصلى:

«ما رأيت امرأة أضرب من عريب ولا أحسن صنعة ولا أحسن وجهاً ولا أخف روحاً ولا أحسن خطاباً ولا أسرع جواباً ولا ألعب بالشطرنج والنرد ولا أجمع لخصلة حسنة، لم أر مثلها فى امرأة غيرها» (١١).

وكان الخليفة المأمون قد اشتراها من صاحبها عبد الله بن إسماعيل المراكبى بخمسة آلاف دينار ورمى إليه بخاتمين من ياقوت أحمر قيمتهما ألف دينار وخلع عليه خلعاً سنية فقال: «يا سيدى، إنما ينتفع الأحياء بمثل هذا، وأما أنا فإنى ميت لا محالة لأن هذه الجارية كانت حياتى. وخرج من حضرته فاختلط وتغير عقله ومات بعد أربعين يوما» (١٢). ونحن نرى فى سيرة عريب مشابهة كثيرة لما رأيناه فى حكاية تودد، سواء من ناحية مواهبها وسعة ثقافتها أو فى حرص صاحبها عليها، وإن كانت النهاية مختلفة فى السيرتين، فقد أعاد الخليفة تودداً إلى مولاها، على حين كانت نهاية المراكبى فاجعة مأساوية.

*

تاريخ الحكاية ومسيرتها :

ومادمنا قد وصلنا إلى هذا الموضع من الدراسة، فعلينا أن نحاول معرفة التاريخ الذى نشأت فيه القصة ثم مسيرتها عبر التاريخ حتى انتهت إلى أن تندرج فى مجموعة حكايات (ألف ليلة).

لقد رأينا أن القصة يمكن أن تكون مستوحاة فى بعض جوانبها من سيرة عريب المأمونية التى عاصرت الرشيد ومن بعده من الخلفاء حتى توفيت فى أيام المعتمد على الله. والذى نرجحه أن الحكاية فى جوهرها قد نشأت فى فترة مبكرة هى أواخر القرن الثانى الهجرى أو أوائل القرن الثالث. ولسنا نعول فى ذلك على نسبة دور مهم فى الحكاية إلى هارون الرشيد، فنحن نعرف أن هذا الخليفة، بحكم شهرته الطائلة التى جعلت منه أشبه ببطل أسطورى، قد نسب إليه من الأحداث والمآثر ما وقع فى عصره وما وقع بعد عصره بأزمان متطاولة. وإنما هناك قرائن أخرى تحملنا على ترجيح قدم الحكاية، من أهمها الإلحاح على دور إبراهيم بن سيار النظام أبرز مناظرى الفتاة والوحيد الذى ذكر باسمه من بين العلماء السبعة الذين ندبهم الخليفة لامتحانها. وقد ظل اسم النظام يتردد فى روايات الحكاية بما فيها تلك الروايات التى دخلت الأندلس، على الرغم من معاداة الأندلسيين للاعتزال الذى كان النظام من أقطابه.

ونعرف أن النظام كان من أكبر متكلمي المعتزلة، ولد في سنة ١٨٥ (٨٠١) وتوفي سنة ٢٢١ (٨٣٦)، وهو أستاذ الجاحظ، وكان يدين بسلطان العقل إلى أبعد حد، وهو يمثل صورة رائعة للتفوق العقلي الذي وصل إليه المعتزلة. ويقول عنه المستشرق هورتن Horten إنه أعظم مفكري زمانه تأثيراً بين أهل الإسلام، وهو في الوقت نفسه أول من يمثل الأفكار اليونانية التي انتقلت إلى المسلمين في عصر المأمون ومن تلاه من الخلفاء، وقد اشتهرت مناظراته للزنادقة والمجوسية والدهرية والثنوية، وناقض كثيراً من الفلاسفة ومنهم أرسطاليس[١٣]. وقد نقل الجاحظ عدداً كبيراً من مناظرات النظام يدل على قدرته الجدلية الهائلة[١٤].

ونحن نرى أن التنويه بالنظام في الحكاية واعتباره أعظم علماء عصره والتدليل على ثقافة الجارية تودد بغلبتها له، كل ذلك ينهض دليلا على أن تأليف الحكاية كان في تاريخ قريب من أيام النظام أو بعد وفاته بقليل، حينما كانت ذكراه لا تزال طرية في أذهان الناس.

اسم تودد : عربي أم إغريقي الأصل ؟

«تَوَدُّد» هو اسم بطلة الحكاية موضوع بحثنا. وهو اسم يبدو عربيا، فهو مصدر تودَّد، يقال تودَّد إليه أي تحبب، فهو مشتق من الوداد أي المحبة. على أن الذي يستوقف النظر هو أن هذا اللفظ لم يستخدم اسم علم من أسماء النساء، وعلى كثرة تنقيبي في كتب التراث العربي عن امرأة دعيت بهذا الاسم فإنني لم أجده أبداً لا في كتب المشرق ولا المغرب. والمصدر القديم الوحيد الذي نص على علمية هذا الاسم هو معجم تاج العروس للشيخ محمد مرتضى الزبيدي إذ يقول: «وتودُّد ومودة امرأة (يعني اسم امرأة) عن ابن الأعرابي وأنشد:

مودة تهوى عمر شيخ يسره
لها الموت قبل الليل لو أنها تدري

قيل إنها سميت بالمودة التي هي المحبة»[١٥]. فنحن نراه ينص على أن «تودُّداً» اسم امرأة، ولكنه لم يذكر ترجمة لامرأة سميت بهذا الاسم، كما لم يستشهد عليه بشاهد كما فعل بالنسبة لاسم «مودة». على أنه ينبغي أن نذكر أن الزبيدي لغوي متأخر العصر (عاش بين سنتي ١١٤٥ و١٢٠٥ / ١٧٣٢ ـ ١٧٩١). ولعل مرجعه الوحيد في ذكر اسم «تودد» علماً على امرأة لم يكن إلا تلك الحكاية الواردة في (ألف ليلة)، وكانت آنذاك من الأسمار الشائعة في مصر حينما كان يؤلف معجمه.

وكنت في دراسة سابقة ـ في معرض الحديث عن تأثير هذه الحكاية في الأدب الإسباني وتحول اسم البطلة فيها إلى «تيودور Teodor» ـ قد وقر في خاطري أن المترجمين الإسبان حرفوا اسم «تودد» العربي تحريفا قليلا حتى يتلاءم مع اسم شائع في المجتمعات الأوربية، فجعلوه «تيودور»[١٦]. على أنني بعد أن أنعمت النظر في هذه القضية قد انتهيت فيها إلى رأي آخر مناقض تماماً للرأي الأول. وكان أول ما حملني على العدول عن وجهة نظري الأولى هو ما لاحظته بعد استقصاء طويل من أن اسم «تودد» لم يستعمل أبداً في المجتمعات العربية القديمة ولا الحديثة، على الرغم من أنها استعملت أسماء أعلام مؤنثة مشتقة من الجذر الثلاثي «ودد» نفسه، مثل «مودّة» و«وداد» و«ودّ»، هذا على حين أن اسم «تيودور» أو «تيودورا» كان معروفاً بصفته اسم علم إغريقي أو بيزنطي لامرأة. وقد تردد هذا الاسم بقوة في المجتمع العربي الإسلامي في أواخر القرن الثاني الهجري وأوائل الثالث بصفة خاصة. ذلك لأنه كان اسم اثنتين على الأقل من ملكات الإمبراطورية البيزنطية.

أما الأولى، فهي زوجة الإمبراطور جستنيان (عاشت بين سنتي ٥٠٠ و٥٤٨ للميلاد) وكانت ابنة مروض للوحوش وراقصة قبل أن يتزوج منها الملك، وقد عرفت بالجمال الفائق ثم كشفت بعد زواجها عن مواهب

عظيمة، واتسمت بالحكمة وقوة الإرادة وحسن التصرف فى الأمور، وكانت لها مشاركة فعلية فى حكم البلاد إلى جوار زوجها [١٧].

وأما الثانية، فهى زوجة الإمبراطور تيوفيل Theofilos الذى كان العرب يدعونه «توفيل»، وكان قد ولى ملك بيزنطة فى سنة ٢١٥ (٨٣٠)[١٨]. وكان معاصراً للخليفة المأمون ثم أخيه المعتصم. وخلال هذه السنوات ازدادت حدة الصدام بين الخلافة العباسية والإمبراطورية البيزنطية، ففى سنة ٢١٦ (٨٣١) اقتحم المأمون أرض الروم ففتح عدداً من الحصون[١٩]. وفى السنة التالية ٢١٧ (٨٣٢) كتب تيوفيل إلى الخليفة العباسى يدعوه للمسالمة والهدنة وتبادل المصالح والمرافق ومفاداة الأسرى. ويبدو أن الصلح قد انعقد بين الجانبين[٢٠]، غير أن هذا الصلح ما لبث أن انتقض فى سنة ٢٢٣ (٨٣٨) حينما أغار تيوفيل على منطقة الثغور وأوقع بأهل زِبَطْرة ومَلَطْية ومثّل بمن وقع فى يده من أسرى المسلمين وسبى ألفاً من نسائهم[٢١]. وكان المأمون قد توفى فى هذه الأثناء (فى سنة ٨٣٣/٢١٨) وخلفه أخوه المعتصم الذى صمم على الانتقام، فجهز فى السنة نفسها حملته الكبيرة المشهورة التى افتتح فيها عمورية[٢٢]، وهى الحملة التى سجل انتصار المعتصم فيها أبو تمام فى بائيته المشهورة «السيف أصدق أنباء من الكتب»، وفيها يقول:[٢٣]

«لما رأى الحرب رأى العين «توفلس» والحرب مشتقة المعنى من الحَرَب
غدا يصرف بالأموال جريتها فعزّه البحر ذو التيار والحدب»

وعلى أثر هذه الحملة التى لقى فيها البيزنطيون تلك الهزيمة الساحقة رأى تيوفيل أن يبعث فى سنة ٢٢٥ (٨٤٠) بسفارة إلى أمير الأندلس عبدالرحمن بن الحكم الأوسط المروانى، ينشد صداقته ويعرض عليه التحالف معه، مذكراً إياه بما بين العباسيين وبنى أمية أسلاف الأمير الأندلسى من العداوة. ورد عبدالرحمن على سفارة الإمبراطور البيزنطى بسفارة أخرى وَكَلَها إلى الشاعر يحيى بن الحكم الغزال، وعبرت رسالة أمير الأندلس عن ترحيبه بصداقة الملك الرومى وإن كان قد تجنب بلباقة التورط فى حلف معه يكون من شأنه إعانته على المسلمين فى المشرق. ويحدثنا ابن دحية الكلبى فى كتابه (المطرب) والمقرى فى (نفح الطيب) عن هذه السفارة التى توجه بها الغزال إلى القسطنطينية؛ حيث استطاع بفضل لباقته وحضور بديهته وحسن تصرفه فى الأمور أن يستقبل بكل حفاوة من جانب تيوفيل وزوجه تيودورا وابنه وولى عهده ميخائيل[٢٤].

ولقى الغزال حظوة عظيمة لدى الملكة تيودورا التى يسميها الشاعر الأندلسى «تود»، وكانت له معها مجالس ونوادر زادتها إعجاباً به. سألته يوما عن سنه ـ وكان قد قارب الخمسين من عمره ـ فقال مداعباً لها: عشرون سنة. فقالت: وما هذا الشيب؟ فقال: وما تنكرين من هذا؟ ألم ترى قط مهراً ينتج وهو أشهب؟ فضحكت وأعجبها قوله، وفى ذلك يقول:

«كلفت يا قلبى هوى متعبا غالبت منه الضيغم الأغلبا
إنى تعلقت مجوسية تأبى لشمس الحسن أن تغربا
أقصى بلاد الله فى حيث لا يلفى إليها ذاهب مذهبا
يا «تود» يا رود الشباب التى تطلع من أزرارها الكوكبا
قالت أرى فوديه قد نورا دعابة توجب أن أدعبا
قلت لها: ما باله؟ إنه قد ينتج المهر كذا أشهبا

فاستضحكت عُجْباً بقولي لها
وإنما قلت لكي تعجبا»[٢٥].

ويتردد اسم تيودورا كذلك في المصادر الشرقية التي أطلقت عليها اسم «تذورة» أو «تدورة»، وهو الاسم الذي اختصره الغزال إلى «تود»، وعرفت ـ بالإضافة إلى جمالها الفائق ـ بالحكمة وحسن التصرف في الأمور، وكانت تشارك زوجها في تدبير الدولة. وحينما توفى توفيل في سنة ٢٢٧ (٨٤٢) وليت هي الملك وصية على ابنها الصبي ميخائيل[٢٦]. ويظهر أنها عقدت هدنة مع الخليفة العباسي المعتصم الذي توفى في هذه السنة نفسها أو مع ابنه الواثق، واستمر هذا الصلح لسنوات طويلة بعد ذلك، بدليل أن مناطق الثغور بين الخلافة العباسية ومملكة بيزنطة ظلت هادئة لا يعكر فيها صفو السلام شئ. وفي مثل هذا الجو المسالم كانت المبادلات التجارية والثقافية بين الدولتين تنشط نشاطا كبيراً. وقد ظلت الملكة تيودورا تحكم البلاد حكماً فعليا على مدى ست سنوات حتى ٢٣٣ (٨٤٧) التي بلغ فيها ابنها ميخائيل سن الرشد. ويذكر الطبري أن في هذه السنة وثب ميخائيل بن توفيل على أمه تذورة فشمسها (أي حملها على الاعتزال والترهب) وأدخلها الدير لأنه اتهمها برجل من رجال البلاط[٢٧]. على أننا لا نلبث أن نراها بعد ذلك وهي تصرف أمور الدولة، بدليل ما يذكره الطبري في أخبار سنة ٢٤١ (٨٥٥) من الاتفاق الذي عقدته مع الخليفة المتوكل على تبادل الأسرى من الجانبين الإسلامي والمسيحي[٢٨]. وهذا الخبر يشهد بأن السلام ظل سائداً بين الدولتين، إذ تظل منطقة الثغور هادئة لا نسمع فيها بحملات عسكرية من هذا الجانب أو ذاك. وعلى كل حال، فإن ما جمعناه من أخبار هذه الملكة التي جمعت بين الجمال وقوة الشكيمة والقدرة على تصريف أمور الدولة يدل على ما قدر لها من شهرة وشعبية في أوساط المسلمين، سواء في الشرق أو في أقصى بلاد المغرب في الأندلس.

ونعود إلى حكاية الجارية تودد، فنطرح حولها التصور الآتي: وهو أن هذه القصة في خطوطها الأولية البسيطة تحكي خبر فتاة صغيرة السن بارعة الجمال أوتيت من سعة الثقافة والقدرة على الجدل ما يمكنها من مناظرة أكبر علماء عصرها بل والتفوق عليهم في كل فروع المعرفة حتى ما يتصل منها بالفن، مثل الغناء والموسيقى، أو بألوان الترفيه مثل لعب الشطرنج والنرد، وأن هذه الفتاة المعجزة إغريقية الأصل دخلت إلى عالم الأدب العربي أولاً باسمها الأصيل: تيودورا، ثم بالاسم الذي عرفه بها العرب: تذورة أو تدورة (= تود، وهو الاسم الذي سماها به الشاعر الأندلسي الغزال، ربما على سبيل التدليل)، غير أن تعريب الحكاية اقتضى البحث عن صيغة لاسم عربي يبدو أقرب ما يكون إلى صيغته الإغريقية الأولى، فكانت تسمية الجارية بـ «تودد»، إذ إن ذلك لم يكلف حاكي القصة العربي إلا إضافة دالٍ إلى اسم «تود»، وبهذا تتم له صورته العربية المشتقة من لفظ الودّ. أما الزمن الذي دخلت فيه القصة ميدان الأدب العربي، فهو النصف الأول من القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي). ونجمل هنا بشكل موجز ما يدفعنا إلى هذا التصور الجديد حول نشأة الحكاية:

ـ بدأت القصة بخبر إغريقي المصدر بالغ البساطة إلا أنه يبهر النظر لغرابته، وهو أن امرأة شابة جميلة بلغت من سعة الثقافة وتنوع المعارف ما مكنها من مناظرة علماء عصرها والتغلب عليهم، ووافق هذا الخبر قبولا في الأوساط العربية خلال النصف الثاني من القرن الثاني الهجري والنصف الأول من القرن الثالث، بسبب انتشار ظاهرة مماثلة وهي وجود جواري على درجة عالية من الثقافة مثل عريب المأمونية وغيرها.

ـ دخلت القصة باسم بطلتها الإغريقية «تيودورا»، وهو اسم كان له في أثناء هذه الفترة إشعاعات أسطورية ـ تماماً كاسم هارون الرشيد في أدبنا العربي ـ إذ هو

اسم تلك الملكة البيزنطية التى كانت ندا، يحسب له كل حساب، لأعظم الخلفاء العباسيين المعاصرين لها: المأمون والمعتصم والواثق، مما أتاح لها شعبية كبيرة فى أوساط المجتمع العربى الإسلامى سواء فى المشرق أو الأندلس، ثم اقتضى تعريب الحكاية تعريب اسم بطلتها على نحو قريب من أصله الإغريقى: تيودورا (= تذورة = تود) فكان أن اصطنع لها اسم «تودد».

ـ وافق دخول الحكاية إلى عالم أدبنا العربى ظاهرتين ترتبت إحداهما على الأخرى: الأولى هى الاتصال الوثيق بين الثقافتين العربية والإغريقية خلال الفترة المشار إليها، الموافقة لحكم الخلفاء العباسيين من رعاة الثقافة: هارون الرشيد وابنيه المأمون والمعتصم ثم الواثق، وهو العصر الذى بلغت فيه ترجمة التراث الإغريقى إلى العربية ذروة نشاطها، ولاسيما منذ إنشاء المأمون دار الحكمة التى أصبحت من أهم مراكز الثقافة اليونانية ونشرها بين العرب الذين أقبلوا عليها إقبالاً منقطع النظير[٢٩]. وأما الظاهرة الثانية، فهى اتساع النشاط الجدلى والمناظرات خلال هذه الفترة على نحو لم تشهد له نظيرا من قبل، وقد اضطلع بهذا النشاط علماء الكلام من المعتزلة بصفة خاصة، ومن المعروف أن الخلفاء العباسيين من الرشيد إلى الواثق هم الذين دانوا بعقيدة المعتزلة، بل اتخذوها مذهباً رسمياً للدولة ورعوا علماء الاعتزال وشجعوهم على مناظرة مختلف الطوائف. ولهذا، فلسنا نستغرب أن يكون لهذه المناظرة الطريفة المفترضة بين فتاة شابة وعلماء العصر قبول حسن وانتشار واسع فى الأوساط الثقافية العربية.

ـ ومن هنا كان لاتخاذ إبراهيم بن سيار النظام واحداً من أبطال الحكاية دلالة لها مغزاها، فالنظام كان من أعلام متكلمى المعتزلة، وكانت حياته فى هذه الفترة بالذات (بين سنتى ١٢٥ و٢٢١ = ٨٠٠ – ٨٣٦)، وقد طار صيته باعتباره من أذكى رجال عصره وأوسعهم ثقافة عربية وأجنبية وأقدرهم على الجدل. والتغلب على مثل هذا العلم الكبير ـ أكبر علماء عصره ـ يعد أرفع شهادة يمكن أن تمنح للجارية المتحدية. والطريف أن شخصية النظام ظلت ماثلة فى كل روايات الحكاية فى المشرق والأندلس حتى العصور المتأخرة وحتى فى الترجمة الإسبانية للحكاية.

*

ذكرنا أن حكاية الجارية تودد قد ولدت على الأرجح فى أوائل القرن الثالث الهجرى، وأنا أعنى بذلك نواتها الأولى البسيطة التى لا تزيد على كونها إشادة بتلك الجارية ذات الثقافة الواسعة التى تناظر علماء العصر وتستطيع التغلب عليهم، ثم أضيف إليها هيكل قصصى بسيط هو أنها كانت جارية مملوكة لرجل كان ثريا ثم افتقر وأدت به الفاقة إلى أن يعرضها للبيع على الرغم منه لشدة حبه لها. ومثل هذه القصة شائع فى كتب الأدب العربى، وقد رأينا فى خبر عريب المأمونية جارية المراكبى ما يشبه هذا الحدث. وتنتهى القصة نهاية سعيدة، إذ يعجب بها الخليفة الذى عرض عليه شراء الجارية، فلا يكتفى بمنح صاحبها الثمن الذى طلبه لها، بل يردها إليه حينما يرى تعلقها به.

على أن الحكاية قد لحقها ما وقع لكثير من قصص (ألف ليلة) التى نشأت بسيطة ساذجة، وتناقلها القصاص والرواة مشافهة[٣٠]، عبر مسيرة طويلة، خلالها كانت تنسج حولها أنسجة من التفاصيل والإضافات حتى دوّنت على الأغلب فى مصر فى أواخر العصر المملوكى[٣١]. ومما يدل على مصرية النص أن الجارية فى مناظرتها للمنجم لا تستخدم فى حديثها عن التقويم الفلكى إلا أسماء الشهور القبطية التى لا يزال الفلاحون فى مصر يستعملونها: طوبة، برمهات، كيهك، برمودة... وهلم جرا[٣٢]. وربما دل على ذلك أيضا أن الجارية فى مناظرتها للفقيه تكرر فى إجاباتها اتباعها لمذهب الإمام

الشافعى[٣٣]. والمعروف أن مصر منذ قدوم الإمام الشافعى إليها أصبحت مركز الشافعية بعد أن كانت معقل المذهب المالكى، وقد أصبحت الغلبة لهذا المذهب فى مصر والشام ولاسيما خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين. يقول السبكى:

«اليد العالية لأصحابه [أى أصحاب الإمام الشافعى] فى هذه البلاد، لايكون القضاء والخطابة فى غيرهم. ومنذ انتشر مذهبه لم يولَّ أحد قضاء الديار المصرية إلا على مذهبه»[٣٤].

ويقول ابن خلدون:

«وأما الشافعى فمقلدوه بمصر أكثر مما سواها»[٣٥].

حكاية الجارية تودد فى الأندلس:

إذا صح ما زعمناه من أن حكاية الفتاة العالمة التى تناظر أبرز علماء عصرها كانت فى الأصل قصة إغريقية ولدت أولا فى المجتمع البيزنطى، واتخذ رواتها لبطلتها اسم تيودورا (تذورة)، فإن الأندلس لم تكن بعيدة عن معرفة هذه القصة، بل إننا رأينا أن ذلك الاسم الذى حملته زوج الإمبراطور البيزنطى قد اختصره الشاعر الأندلسى يحيى الغزال إلى «تود» الذى تحول إلى «تودد» فى الحكاية العربية، والسفارة التى اضطلع بها الغزال من قبل أمير الأندلس عبدالرحمن الأوسط إلى بلاط بيزنطة تدل على أن الأندلس كانت على صلة وثيقة بالجو الثقافى والحضارى الذى كان يسود مجتمع العاصمة الرومية، وقد ظلت العلاقات الودية بين الأندلس والدولة البيزنطية مستمرة حتى نهاية القرن الرابع الهجرى؛ إذ تكررت السفارات بين الجانبين فى العصور التالية، ولم تقتصر هذه السفارات على توطيد العلاقات السياسية، بل كان لها مظهرها الثقافى الذى تمثل فى تبادل الكتب ورجال العلم، مثل السفارات المتبادلة بين عبدالرحمن الناصر والإمبراطور البيزنطى قسطنطين السابع ما بين سنتى ٣٣٦ و٣٤٠ (٩٤٧ ـ ٩٥١م)، وفيها أهدى الملك الرومى الخليفة الأندلسى كتابين استقبلهما الأندلسيون باهتمام بالغ، هما كتاب ديسقوريدس Dioscorides فى الفلاحة، وكتاب باولس هرشيش Paulus Horosius فى تاريخ الدولة الرومانية، وقد ترجم كلاهما إلى العربية[٣٦].

ومن ناحية أخرى، فإن الأندلس كانت منذ أوائل القرن الثالث الهجرى تقفو آثار الخلافة العباسية وتعمل على استيعاب المنجزات الثقافية فى عاصمة الخلافة، وكان عبدالرحمن الأوسط (الذى حكم الأندلس بين سنتى ٢٠٦ و٢٣٨/٨٢٢ ـ ٨٥٣) يطمح إلى أن يكون «مأمون» الدولة الأموية الأندلسية، ولم يحل دون ذلك العداء السياسى بين الأمويين ودولة بنى العباس[٣٧].

وربما كان مما أعان على القبول الحسن الذى تلقى به الأندلسيون حكاية هذه الجارية فى مساجلتها لكبار علماء عصرها وضع المرأة المتميز فى الأندلس؛ فقد تمتعت المرأة فى المجتمع الأندلسى بقدر كبير من الحرية، وأعان ذلك على ظهور كثير من النساء المثقفات فى هذه البلاد[٣٨]. وكتب التراجم الأندلسية تحفل بأسماء العديد من هؤلاء النساء اللاتى برزن فى كل ميادين المعرفة، ولا سيما فى عصر ملوك الطوائف الذى بلغت فيه الحياة الفكرية الأندلسية مستوى رفيعاً من الرقى.

بل إننا نجد فى سير بعض هؤلاء النساء ما يشبه ما نراه فى حكاية تودد، نذكر من ذلك ما يسجله المقرى فى عرضه أخبار بعضهن إذ يقول:

«ومنهن العبّادية جارية المعتضد بن عبّاد والد المعتمد، أهداها إليه مجاهد العامرى من دانية، وكانت أديبة ظريفة كاتبة شاعرة ذاكرة لكثير من اللغة. قال ابن عليم فى شرحه

لأدب الكتاب لابن قتيبة وذكر الموسعة ـ وهى خشبة بين حمالين يجعل كل واحد منهما طرفها على عنقه ـ ما صورته: وبذكر الموسعة أغربت جارية لمجاهد أهداها إلى عبّاد كاتبة شاعرة على علماء إشبيلية، وبالهزّمة التى تظهر فى أذقان بعض الأحداث وتعترى بعضهم فى الخدين عند الضحك. فأما التى فى الذقن فهى النُّونة، ومنه قول عثمان (رضى الله عنه): «دسّموا نونته لتدفع العين» وأما التى فى الخدين عند الضحك فهى الفَحْصَة، فما كان فى ذلك الوقت فى إشبيلية من عرف منها واحدة»(٣٩).

وفى نص آخر يورده ابن بسام الشنترينى، نقلا عن المؤرخ ابن حيان القرطبى، نقرأ خبراً غريباً يكاد يكون وصفاً لمن يمكن أن ندعوها «توددا» الأندلسية، وذلك فى معرض الحديث عن أحد أمراء الأندلس فى عصر الطوائف هو أبو محمد هذيل بن خلف بن لُبّ بن رزين المعروف بابن الأصلع صاحب سهلة بنى رزين (وهى مدينة مازالت تحمل اسمها العربى محرفاً: Albarracin وتقع ما بين الثغرين الأعلى والأدنى):

«... وكان مع ذلك أرفع الملوك همة فى اكتساب الآلات والكسوة، وهو أول من بالغ الثمن بالأندلس فى شراء القينات: اشترى جارية أبى عبدالله المتطبب ابن الكنانى بعد أن أحجمت الملوك عنها لغلاء سومها، فأعطاه فيها ثلاثة آلاف دينار، فملكها. وكانت واحدة القيان فى وقتها، لا نظير لها فى معناها، لم يُرَ أخفُّ منها روحاً ولا أملح حركة ولا ألين إشارة ولا أطيب غناءً ولا أجود كتابة ولا أملح خطا ولا أبرع أدباً ولا أحضر شاهداً على سائر ما تحسنه وتدعيه، مع السلامة من اللحن فيما تكتبه وتغنيه، إلى الشروع فى علم صالح من الطب ينبسط بها القول فى المدخل إلى علم الطبيعة وهيئة تشريح الأعضاء الباطنة، وغير ذلك مما يقصر عنه كثير من منتحلى الصناعة، إلى حركة بديعة فى معالجة صناعة الثقاف والمجادلة بالحجفة [أى الترس] واللعب بالسيوف والأسنة والخناجر المرهفة، وغير ذلك من أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا مثيل ولا عديل»(٤٠).

ويذكر مثل هذا عن جارية أخرى أندلسية متأدبة شاعرة تدعى «غاية المنى». يقول عنها المؤرخ أبو القاسم بن حبيش:

«سيقت لابن صمادح [ملك المرية على عهد الطوائف] جارية نبيلة تقول الشعر وتحسن المحاضرة، فقال: تحمل إلى الأستاذ ابن الفرّاء [أحد كبار الأدباء وعلماء اللغة] ليختبرها. وتبينت فى اختبارها قدرتها على ارتجال الشعر وإجازته فاشتراها»(٤١).

والذى أرجحه أن وجود أمثال هؤلاء الجوارى فى الأندلس بما أوتينه من سعة الثقافة، وما كان يحدث من مناظرتهن للعلماء واختبارهن فى مجالس الأمراء، كان مما ساعد على رواج حكايات مثل حكاية تودد الجارية، فقد كانت غير بعيدة عن واقع المجتمع الأندلسى، كما يبدو أن قصصا متفرقة مما ضمته بعد ذلك مجموعة (ألف ليلة) قد دخلت إلى الأندلس فى عصر مبكر. فابن سعيد الأندلسى صاحب (المغرب فى حلى المغرب) (توفى سنة ٦٨٥/١٢٨٦) يقول فى معرض الحديث عن بدوية يقال إن الخليفة الفاطمى الآمر بأحكام الله (حكم بين سنتى ٤٩٥ و٥٢٤) كان يتعشقها:

«وقد أكثر الناس في حديث البدوية وابن مياح من بني عمها وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطّال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك»[٤٢].

روايتان أندلسيتان لحكاية تودد الجارية :

هناك روايتان أندلسيتان عرفتا لحكاية الجارية تودد. أما الأولى، فهي في مخطوطة كانت في حوزة المستشرق الإسباني باسكوال دي جايانجوس Pascual de Gayangos (١٨٠٩ ـ ١٨٩٧) وهي اليوم محفوظة في مكتبة المجمع التاريخي الملكي بمدريد، وكان قد أورد وصفاً لها في إحدى حواشيه على ترجمته الإسبانية لكتاب العالم الإنجليزي (تاريخ الأدب الإسباني)[٤٣]، وهي بعنوان «حكاية الجارية تودد وما وقع لها مع منجم وعالم وشاعر في مجلس الخليفة ببغداد». والرواية فيها مسندة إلى عالم يدعى أبا بكر الوراق (لعل المقصود هو أبو بكر الصولي؟) الذي يرويها بدوره عن رجل يدعى هشاماً. وهي تبدو اختصاراً للحكاية كما وردت في (ألف ليلة)، إذ تتفق معها في خطوطها العامة وإن كانت تختلف عنها في بعض التفاصيل، فصاحب الجارية هنا هو التاجر نفسه وليس ابنه كما في الليالي الألف. وحينما يفتقر يتجه لطلب المعونة من ذوى قرابته وأصحابه، ولكنهم يقابلونه بالنكران والتجنب، وحينئذ لا يرى مفراً من بيع جاريته، وهي الشئ الوحيد الباقي له من ثروته. وتلح عليه الجارية نفسها ـ وهو ما نراه في (ألف ليلة) أيضا ـ في أن يقوم ببيعها للخليفة طالباً فيها عشرة آلاف دينار.

وحينما تتحدث الجارية عما تحسنه من العلوم تذكر مجالات معرفية لم ترد في ألف ليلة مثل التصوف وعلم الكلام والخط والتطريز وتطعيم المعادن. أما الاختبارات، فقد اختصرها الراوى إلى خمسة بدلاً من سبعة. وأول الممتحنين للجارية هو فقيه المدينة الذى يقابلها في أول الأمر بازدراء متعجبا من تحديها للعلماء مع صغر سنها. وآخر الممتحنين هو إبراهيم المتكلم. وتنتهى الحكاية في هذه الرواية بإعادة الجارية إلى صاحبها ومنحه ثمنها الذى طلبه وهو عشرة الآلاف دينار[٤٤].

هذا هو مجمل نص المخطوطة المحفوظة في المجمع التاريخي الإسباني، وهي مع الأسف غير مؤرخة ولا معروفة المؤلف.

أما الرواية الثانية، فقد وردت في مخطوطة أخرى تحتفظ بها مدرسة الأبحاث العربية في مدينة غرناطة، وكانت هذه المخطوطة ملكاً للمستشرق الإسباني ماريانو جاسبار رميرو Mariano Gaspar Remiro، وهي تضم مجموعة من الرسائل المختلفة ليس لها عنوان ولا اسم مؤلف ولا تاريخ نسخ. وتقع حكاية الجارية تودد فيها بين ظهر الورقة ٧٥ ووجه الورقة ١٠٠، والنص هنا أقيم من النص السابق وأغنى بالتفاصيل، بالإضافة إلى خاصية أخرى تضفي عليه قيمة متميزة، وهي أنه مكتوب باللهجة العربية الدارجة التى كان أهل غرناطة يتحدثون بها، ويبدو بمقارنة لغة النص بما وصل إلينا من وثائق مكتوبة بالغرناطية الدارجة أن تاريخ كتابته هو أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل الخامس عشر. وقد اهتم بدراسة هذه الرواية صديقنا المستشرق الإسباني خوسيه باثكث رويث، فبدأ بالتعريف بها في مقال له بعنوان: «رواية عربية جديدة لحكاية الجارية تودد»[٤٥]، ثم نشر دراسة للنص وترجمة إسبانية كاملة له بعنوان: «رواية جديدة لحكاية الجارية تودد بالعربية الغرناطية»[٤٦]. وتتميز هذه الرواية أيضا ببعض التفاصيل التى تختلف فيها مع نص (ألف ليلة) ومع نص مخطوطة جايانجوس.

فللرواية هنا إسناد يبدأ براوى الحكاية أبي بكر الوراق عن شخص يدعى ابن هشام عن إبراهيم اليماني، ولا يزيدنا المخطوط تعريفا بهؤلاء الرواة. ولا يعين النص اسم

التاجر ولا اسم ابنه صاحب الجارية، على أنه يتفق مع نص (ألف ليلة) فى أن ابن التاجر ـ وليس التاجر نفسه ـ هو الذى يبدد ميراث والده حتى يفتقر وحتى يضطر إلى بيع الجارية. وفى نص (ألف ليلة) نرى الجارية هى التى تعرض على مولاها أن يحملها إلى الخليفة هارون الرشيد. أما نصنا الغرناطى، فيجعل الفتاة تقترح على سيدها أن يحملها إلى «سوق الرخاء»، وحينما يسمع الخليفة بجمالها ومواهبها، فإنه هو الذى يأمر بحملها إليه، وحينئذ توصيه بألا يبيعها بأقل من عشرة آلاف دينار. ويتفق النص الغرناطى مع نص جايانجوس فى المساومة التى تجرى بين صاحب الجارية والخليفة قبل بيعها.

وفى نص (ألف ليلة) يكتب الخليفة إلى عامله بالبصرة آمراً إياه بأن يبعث إليه على وجه العجلة بإبراهيم بن سيار النظام. أما فى النص الغرناطى، فإن الخليفة يرسل إلى عامر البصرى لكى يبعث إليه بالنظام «أعلم علماء عصره» كما يأمره هو ـ أى عامراً ـ بأن يقدم عليه للاشتراك فى اختبار الفتاة، ويدعو لحضور المناظرة علماء بغداد وشعراءها بل وجمهور بغداد كلها.

أما الاختبار، فإن النظام هو أول مفتتح له، فينهزم أمام الفتاة بعد امتحان طويل فى العلوم القرآنية والحديث، ويضطر ـ كما فى (ألف ليلة) ـ إلى خلع ملابسه. أما آخر الممتحنين، فهو عامر البصرى. ثم تنتقل الفتاة إلى تحدى لاعبى الشرنج وعازفى الآلات الموسيقية، وينتهى هؤلاء أمامها إلى الهزيمة أيضا.

وأما مكافأة الجارية فى النص الغرناطى، فإنها تزيد كثيراً على ما تقرره (ألف ليلة) ونص جايانجوس، فهى هنا عشرة صناديق من العاج المطعم، فى كل صندوق عشرة آلاف دينار، وكذلك عشرة بغال لحمل الصناديق مع سائس لكل دابة. وأما إعادة الجارية لسيدها فهى هنا مختلفة أيضا عما نراه فى النصين السابقين، فهى لا تأتى استجابة لرغبة الفتاة، بل نرى الخليفة يأمر بأن تحمل إلى قصره، ولا يردها لصاحبها إلا بعد إلحاح من الجارية وبكاء منها ومن مولاها. ويغتنم صاحب الرواية الفرصة لكى يسوق على لسانى الاثنين مقطوعات شعرية باكية تعبر عن حب كل منهما صاحبه وعن استحالة حياتهما مفترقين. وهذه الشكوى الشعرية هى ما يخلو منه نص (ألف ليلة) ونص جايانجوس. ويتأثر الخليفة بهذا الشعر فيستجيب أخيراً لرغبتهما فى الاجتماع. كذلك نلاحظ أن النص الغرناطى ينفرد بفقرة حول الخمر وبأبيات لأبى نواس فى وصفها، وهو ما يخلو منه النصان الآخران.

الترجمات الإسبانية والبرتغالية :

من المعروف أن أول ترجمة لمجموعة من قصص (ألف ليلة) إلى لغة أوربية ـ باستثناء الإسبانية والبرتغالية ـ كانت هى التى اضطلع بها أنطوان جالان Antoine Galland للفرنسية ونشرها سنة ١٧٠٤. ولم تكن «حكاية الجارية تودد» بالذات من بين ما ترجمه الأديب الفرنسى. والطريف هو أن هذه الحكاية ـ وهى ليست من أجود قصص المجموعة ـ هى التى أخذت طريقها إلى الأدب الإسبانى فى تاريخ مبكر يسبق ترجمة جالان بما يقرب من قرنين من الزمان.

ذلك أن أقدم طبعتين للترجمة الإسبانية للحكاية هما المذكورتان فى «الفهرسة» (Registrum) التى صدرت عن الناشر فرناندو كولون Fernando Colon (تحت رقمى 2172 و 4062)، وهما غير مؤرختين وإن كان من المؤكد أنهما صدرتا قبل سنة ١٥٣٩ التى توفى فيها الناشر المذكور. وإحدى هاتين الطبعتين ترجع إلى سنة ١٥٢٤، إذ يذكر كولون أنه اشتراها فى «مدينة دل كامبو» Medina del Campo بستة دراهم مرابطية[٤٧] فى ذلك التاريخ. وربما كانت إحدى الطبعتين هى التى سجلها سالفا Salva (فى فهرسته برقم 1592) وهى ترجع إلى سنة ١٥٢٠، وهو يذكر أنه رأى طبعة أخرى

فى سنة ١٥٣٥. ويصف باسكوال دى جايانجوس طبعة فى سرقسطة Zaragoza على نفقة السيدة خوانا ميّان Juana Millán فى ١٥ مايو ١٥٤٠، وثانية فى طليطلة Toledo سنة ١٥٤٣، وأخريين بلا تاريخ فى شقوبية Segovia وإشبيلية Sevilla، وكلتاهما موجودة فى مكتبة ڤينا الإمبراطورية. وجميع هذه الطبعات مزينة بالرسوم وعلى غلاف كل منها صورة تمثل الجارية والتاجر والملك. ويضيف مونى Mone طبعة رآها فى إشبيلية مؤرخة فى ١٥٤٦، ومولر Müller طبعة أخرى فى سنة ١٥٥٤ محفوظة فى مكتبة باڤاريا الملكية. وجميع هذه الطبعات بالحروف القوطية ويتألف كل منها فى الغالب من ملزمتين.

أما خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فهناك طبعات أخرى: واحدة فى ألكالا دى إينارس Alcalá de Henares (التى كانت تدعى فى ظل الحكم الإسلامى قلعة عبدالسلام) سنة ١٦٠٧، وأخرى فى إشبيلية سنة ١٦٤٢ وثالثة فى بلنسية Valencia سنة ١٦٧٦ وهى طبعة كتب على غلافها إنها جديدة منقحة ومصححة. وفى ١٧٢٦ صدرت طبعة فى مدريد بعنوان «قصة الجارية تيودور وجمالها البديع وحكمتها النادرة Historia de la doncella Teodor, en que trata de su hermosura y sabiduría.

وخلال القرن التاسع عشر تعددت طبعات القصة بلغة عصرية. كذلك تمت ترجمتها إلى البرتغالية، ترجمها كارلوس فيريرا Carlos Ferreyra وطبعت مرتين فى سنتى ١٧٣٥ و١٧٥٨، ولكن الترجمة ترجع إلى نحو قرن قبل هذا التاريخ؛ إذ إن هناك ذكراً لهذه الترجمة فى سجل الرقابة للكتب الممنوعة بتاريخ ١٦٢٤.

وفى سنة ١٨٧٩ قام العالم الألمانى هرمان كنوست بنشر نص القصة على أساس مخطوطتين فى الإسكوريال بعنوان: «فصل يتحدث عن الجارية تيودور وأمثالها وعظاتها» Capitulo que fabla de los ejemplos e castigos de Teodor, la doncella[٤٨]. ولغة هذا النص تحمل خصائص اللغة السائدة خلال القرن الرابع عشر إن لم يكن أواخر القرن الثالث عشر الذى ترجمت فيه نصوص عربية كثيرة مماثلة[٤٩].

ترجمة ألفونسو الأرغونى :

كثير من الطبعات الإسبانية التى تحدثنا عنها لهذه الحكاية تنسب لكاتب يسمى ألفونسو الأرغونى Alfonso Aragonés، وهو شخصية لا نعرف عنها شيئا، ولكنه على كل حال لا يمكن أن يكون بدرو ألفونسو Pedro Alfonso الأرغونى طبيب الملك الإنجليزى هنرى الأول الذى عاش فى أوائل القرن الثانى عشر وصاحب أول مجموعة قصصية عربية المصدر عرفت فى أوربا[٥٠]، وذلك لتقدم زمنه، ولا الشاعر الموريسكى الذى يحمل الاسم نفسه والذى عاش فى أواخر القرن السادس عشر[٥١]، وذلك لتأخره عن تاريخ ترجمة الحكاية. على أن مسألة شخصية المترجم غير ذات أهمية. فالمهم هو مضمون القصة، وذلك لما باشرته من تأثير عظيم فى الأدب الإسبانى بحكم ذلك الانتشار الواسع الذى تصوره كثرة طبعاتها. وفيما يلى نورد خلاصة القصة كما أوردتها ترجمة ألفونسو الأرغونى:

كان فى بابل Babilonia (العراق) تاجر طائل الثراء، وكان تقيا صالحاً مواظباً على الصلوات الخمس كثير الصدقات يعم بها اليتامى والأرامل والمحتاجين ولكنه لم يرزق بولد. وحدث أن اشترى جارية، فعكف على تعهدها وحسن تعليمها حتى أصبحت ضليعة فى كل العلوم، غير أن التاجر لكثرة نفقاته افتقر وساءت حاله، فعرض أمره على الجارية، فأشارت عليه بأن يذهب إلى دكاكين العطارين فيأتيها بكل لوازم الزينة والعطور وأفخر الملابس، ففعل التاجر إذ ذهب إلى صديق له عطار يدعى محمداً فزوده بكل ما أراد، وحمل ذلك إلى

الجارية، فقالت: عسى أن يكون هذا بداية لحسن صنيع الله بنا. فلما تزينت وتطيبت قالت للتاجر: هيا بنا إلى قصر الملك «أبى مالك المنصور» وطلبا الإذن عليه، فأذن لهما. وكان أن عرض التاجر على الملك شراء الجارية طالباً فى ثمنها عشرة آلاف قطعة من خالص الذهب الأحمر، ولكن الملك رأى ذلك الثمن فاحش الغلاء، فقال له التاجر: يا مولاى، لا تستكثر هذا الثمن، فقد اشتريت هذه الجارية وهى صبية صغيرة وكلفنى تعليمها كثيراً من النفقات حتى جاءت نادرة فى إحاطتها بشتى العلوم والمعارف وسائر الفنون والصناعات. وحينئذ بدأ الملك فى مخاطبتها بعد أن بهره جمالها، فسألها: ما الذى تحسنين من العلوم؟ فقالت: يا مولاى، تعلمت الشريعة والكتاب وعرفت الرياح الأربع والأكوان السبعة والنجوم وأحكام الفقه، وعرفت كل ما خلقه الله فى السماوات والأرض، وعرفت قصص الطير والحيوان والطبيعة والمنطق والفلسفة والصناعات ولعب الشطرنج، وأعرف الضرب على العود والقانون والألحان الثلاثة والثلاثين، وأتقن الرقص والغناء وتطريز الديباج وحوك الثياب والنسج بخيوط الذهب والفضة وكل ما يخطر ببالك من الفنون النبيلة. ودهش الملك لما ذكرته الجارية، غير أنه أراد أن يستوثق من صحة دعواها، فأمر باستدعاء أكبر علماء بلاطه لكى يقوموا بامتحانها.

وبعد ذلك تبدأ المناظرات التى تستغرق بقية القصة. وكان الممتحنون ثلاثة: فقيها بصيراً بالشريعة وأحكامها، وعالماً بالطبيعة والعلوم، وأديباً متبحراً فى النحو والمنطق واللغة والبلاغة. وتدور أسئلة هؤلاء العلماء حول مسائل متعلقة بالفيزياء والطب والتاريخ الطبيعى والفلك، ثم أشياء متعلقة باللغة والبلاغة، وتفحم الفتاة كل مناظريها ويكون ثالث ممتحنيها هو إبراهيم النظام الذى يقر بهزيمته أمامها، فتطالبه بالتجرد من ملابسه حتى ما يستر عورته، وحينئذ يطلب إليها مستعطفا أن تعفيه من هذا الموقف المحرج، وأن تتجاوز عن هذا الشرط، فى مقابل أن يعطيها عشرة آلاف قطعة ذهبية. وتنتهى القصة بإعادة الملك الجارية إلى صاحبها بعد أن يمنحه ما طلبه فى ثمنها.

مسرحية لوبى دى ڤيجا :

لوبى دى ڤيجا Lope de Vega (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) هو أعظم أعلام المسرح الإسبانى وأغزر مؤلفيه إنتاجاً، وهو الذى يهيمن بشخصيته المتميزة على الشطر الأول من ذلك العصر الذى يدعى فى تاريخ الآداب الإسبانية بالعصر الذهبى El Siglo de Oro. ولا يقاربه فى قدرته المسرحية إلا تلميذه كالديرون دى لا باركا Calderón de la Barca (١٦٠٠ ـ ١٦٨١)، على أن الأدب الإسبانى لا يعرف فى جميع عصوره مؤلفا فى خصوبة لوبى دى ڤيجا وتدفق قريحته. حتى إن بعض من أحصوا مسرحياته يقدرون عددها بألف وثمانمائة، وهو نفسه يذكر أنه كثيراً ما كان يؤلف المسرحية فى أربع وعشرين ساعة، ولعل لوبى أقدر مؤلفى المسرح الإسبانى على استخدام الموتيفات الشعبية وتحويلها إلى أعمال مسرحية [٥٢].

وما كان ليفوت لوبى دى ڤيجا تطويع حكاية الجارية تودد (تيودور) لفنه المسرحى، ولاسيما إذا قدرنا ذيوعها الهائل خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم كونها قصة تقوم على الحوار، والحوار ركن من أهم أركان العمل المسرحى.

غير أن لوبى بثاقب نظره وخبرته المسرحية الواسعة، كان يعرف أن الحوار وحده لا يكفى لصوغ عمل مسرحى جيد، وخاصة إذا كانت القصة نفسها هشة بسيطة كما هو الأمر فى تلك الحكاية، ولهذا فقد أضاف إليها حشداً كبيراً من الأحداث والمغامرات بالغة التعقيد وجعل المناظرات ـ وهى صلب الحكاية ـ لا تحتل إلا الصفحات الأخيرة من مسرحيته التى اتخذ لها عنوان الحكاية نفسه: «الجارية تيودور La doncella Teodor» [٥٣]. وقد جعل تيودور هذه ابنة لعالم وأستاذ فى

طليطلة، ويتعلق بها فتى من تلاميذ أبيها ولكن والدها يؤثر أن يزوجها لزميل له أستاذ فى بلنسية، غير أن فرقة من جنود البحر الجزائريين يختطفون الفتاة قبل زفافها ويحملونها سبية إلى وهران، وتتقلب بها الأحوال فيبعث بها أمير وهران إلى القسطنطينية عاصمة الخلافة العثمانية كى تباع هناك، وتخوض الفتاة مغامرات كثيرة فى حشد من الشخصيات الإسلامية والمسيحية حتى ينتهى بها الأمر إلى النزول بحاضرة ملك فارس (؟) وهى فى حوزة ربان إغريقى، وتعرض على هذا الربان أن يبيعها لذلك الملك الذى عرف بحبه للعلماء وتقريبه لهم، وتوصيه بألا يطلب فى ثمنها أقل من خمسين ألف دوقية. ومن هنا، تلتقى مسرحية لوبى بالحكاية العربية وترجمتها الإسبانية فى خطوطها الأساسية.

والحقيقة أن المسرحية - بما حشد فيها لوبى من الشخصيات وما عقده فيها من الأحداث التى تجرى على مساحة واسعة من إسبانيا إلى الجزائر، ثم إلى القسطنطينية وبلاط ملك فارس - تبدو عملا مضطرب البناء شديد التفكك، وهى بغير شك من أعماله المتوسطة أو ذات المستوى دون المتوسط، وقد استغرقت الأحداث الممهدة للمناظرة الفصلين الأول والثانى ونحو نصف الفصل الثالث، ولا تحتل المناظرة نفسها إلا الشطر الأخير من هذا الفصل.

وتبدأ المناظرة بتقديم فيناردو Finardo، وهو الربان الإغريقى، الفتاة إلى سلطان فارس بعد أن يكون قد هيأ لها من الزينة والملابس ما يجعلها جديرة بالمثول فى بلاط الملك. وتجرى المساومة بين السلطان والربان الإغريقى على نحو ما شهدناه فى بعض الروايات العربية والترجمات الإسبانية، ويعترف السلطان بجمال الفتاة ولكنه يعجب لادعائها إحاطتها بالعلوم ويقول إن هذا إهانة لمن يشتمل عليه بلاطه من العلماء وانتقاص من شأن الرجال. وتطلب تيودور الكلمة فتلقى خطاباً تدافع فيه بحرارة عن المرأة وتستعرض فيه أسماء النساء العالمات من الإغريقيات والرومانيات، وتختم خطابها بتحدى علماء فارس. فيأمر السلطان بعقد مجلس المناظرة بينها وبين علماء مملكته، فإذا غلبت أربعة منهم فإنه سينوه بها أعظم التنويه، بل وسيمنحها مائة ألف دوقية من الذهب.

ويكون أول المتقدمين لاختبارها بليانو الفيلسوف وابنتاه ديمتريا وفينيسا، ثم العالم تيبالدو وفلورستو (خطيبها السابق وهو العالم البلنسى الذى كان مقرراً أن يتزوج منها) وأخيراً باديا - وهو الشخصية القائمة بالدور الهزلى فى المسرحية - ويطرح كل هؤلاء على الفتاة أسئلة وألغازاً، فتجيب عن كل ذلك وتصر على تجريد ممتحنها الأخير من ثيابه. وفى النهاية يقر السلطان بتفوقها ويدفع لها ولصاحبها ما وعد به ويزوجها حبيبها ويدفع مهرها من ماله.

أما الأسئلة فكثير منها يوافق ما نعرفه فى الحكاية العربية برواياتها المختلفة فى (ألف ليلة وليلة) وفى صيغها الأندلسية وترجمتها الإسبانية، غير أن بعضها متعلق بإسبانيا، وفيها من التلاعب اللفظى ما لا يفهمه إلا القارئ أو المشاهد الإسبانى، ولا ندرى كيف فات لوبى أن مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن يطرح فى بلاط «سلطان فارس»، غير أن مؤلفنا ما كان ليعنيه مثل هذا التجاوز الذى لا يخضع لأى منطق، فالذى كان يهمه فى المقام الأول هو جمهوره الإسبانى الذى يمكن أن يتغاضى عن هذه الهنات.

وهكذا نرى مسيرة هذه الحكاية فى ترحالها الطويل فى الزمان والمكان من بغداد هارون الرشيد إلى مدريد القرن السابع عشر. وفى النهاية، لا يسعنا إلا أن نقول إن للأعمال الأدبية - كما للبشر - حظوظا لا تتوقف دائما على التميز أو الجودة، فقد قدر لهذه الحكاية العربية البسيطة الساذجة من الذيوع والانتشار والحظوة خارج حدود أدبنا العربى ما لم يتح لكثير من القصص التى تفوقها جودة وقيمة فنية.

الحواشى :

(١) **ألف ليلة وليلة**، طبعة محمد على صبيح، القاهرة، ٣/١.
(٢) **ألف ليلة**، ٤١/١.
(٣) **ألف ليلة**، ١٣٨/٣ ـ ١٧٧.
(٤) فى «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» فى **ألف ليلة**، ١٦٢/١ ـ ٣٢٠ و١/٢ - ٢١.
(٥) **ألف ليلة**، ٨٠/٤ ـ ١٢٩.
(٦) فى دراسة أصدرتها مؤخرا الباحثة لوثى لوبث بارالت الأستاذة فى جامعة سان خوان دى بورتوريكو عرض مفصل لهذه الظاهرة ومقارنة بين نظرتى الإسلام والمسيحية للمرأة والزواج والعلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وفيها تبين إلى أى حد كانت هذه العلاقات حتى فى إطار الزواج الشرعى تعد خطيئة ودنساً، وذلك بمناسبة نشرها نصا كتبه أحد الموريسكيين المهاجرين إلى تونس حول تلك العلاقات. انظر:
Luce López-Baralt: **Un Kama Sutra espanol, Ediciones Siruela**, S. A., Madrid, 1992.
وبصفة خاصة الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «المسيحية والجنس»، ص ١٠١ ـ ١٧٦.
(٧) Ferial Ghazoul, **«Poetic Logic in the Panchatantra and the Arabian Nights»**, Arab Studies Quarterly, 5, 1 (1983), p. 16
وانظر مقال سمر عطار وجيرهارد فيشر: «فوضى الجنس، التحرر، الخضوع: عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة»، مجلة **فصول**، الجزء الأول، المجلد ١٢، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤ (ص١٣٠ ـ ١٤٤)، ص١٣٩ حيث يعترض الكاتبان على هذا المفهوم فيما يتعلق بالقصة الإطار، على أننا نرى هذا الرأى صحيحاً بشكل عام إذا تأملنا قصص المجموعة فى جملتها.
(٨) **ألف ليلة**، ٢٦٦/٤.
(٩) انظر تعليقه على مادة (ألف ليلة وليلة) فى **دائرة المعارف الإسلامية**، الترجمة العربية، طبعة دار الشعب ٢٢١/٤.
(١٠) **ألف ليلة**، ٥/١.
(١١) **الأغانى**، ٥٤/٢١.
(١٢) المصدر نفسه، ٦٧/٢١.
(١٣) عن النظام انظر الدراسة الجامعة القيمة التى أفردها له محمد عبدالهادى أبو ريدة بعنوان: **إبراهيم بن سيار النظام وآراؤه الكلامية الفلسفية**، القاهرة ١٩٤٠ وله ترجمة وافية فى **ضحى الإسلام** لأحمد أمين، ١٠٦/٣-١٢٦، وفى **أدب المعتزلة** لعبدالحكيم بلبع، ص٢١٢ ـ ٢٢٠.
(١٤) فى المجلد الخامس من كتاب **الحيوان** للجاحظ عدد من هذه المناظرات (بتحقيق عبد السلام هارون)، وانظر: **المنية والأمل** لأحمد بن يحيى المرتضى، طه. حيدر آباد، سنة ١٩٠٢، ص ٢١ وما بعدها.
(١٥) **تاج العروس**، مادة ودد ٢٨٤/٩ ـ ٢٨٥، ط. الكويت ١٩٧١، تحقيق عبدالستار فراج.
(١٦) انظر الفصل الخاص بالأدب الذى اشتركت فى كتابته مع أستاذتى الجليلة سهير القلماوى فى كتاب **أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية**، نشر الشعبة القومية لليونسكو، القاهرة، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧، ص٨٢.
(١٧) انظر دائرة المعارف المصورة **كومبرى** تحت مادة «Teodora»: Enciclopedia ilustrada **CUMBRE**, México, 1959, XIII, p. 115.
(١٨) ذكر الطبرى فى تاريخه أنه ولى فى سنة ٢٠٩ (٨٢٥) خلفاً لأبيه ميخائيل بن جورجس. **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٧ ـ ٦٠١/٨، غير أنه ذكر وفاته فى سنة ٢٢٧ (٨٤٢) بعد أن ملك اثنتى عشرة سنة (١٢٣/٩)، وهذا يدل على أن توليه الملك كان سنة ٢١٥ (٨٣٠) وهو التاريخ الصحيح. وانظر كذلك **تاريخ ابن خلدون**، طبعة دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٧٧ ـ ٥٤٣/٣.
(١٩) **تاريخ الطبرى**، ٦٢٥/٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ٦٢٨/٨ ـ ٦٣٠.
(٢١) المصدر نفسه، ٥٥/٩ ـ ٥٦.
(٢٢) المصدر نفسه، ٥٧/٩ ـ ٧١.
(٢٣) **ديوان أبى تمام**، بشرح التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ ـ ٦٤/١.
(٢٤) حول سفارة الغزال إلى بلاط بيزنطة انظر ليفى بروفنسال: **تاريخ إسبانيا الإسلامية** E. Lévi, Provençal: **Histoire de l'Espagne Musulmane**, Paris, 1950, I, p. 253
وانظر كذلك بحث المستشرق الفرنسى نفسه: «سفارات متبادلة بين قرطبة وبيزنطة فى القرن التاسع الميلادى»، فى مجلة **بيزانتيون**.
Un échenge d'ambassades entre Cordoue et Byzance au IXe siècle, dans Byzantion, XII, 1937, pp. 1-24.
وأعاد ليفى بروفنسال نشر هذا المقال فى كتابه **الإسلام فى الغرب**: **Islam d'Occident**, I, pp. 79-107.
(٢٥) **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق إبراهيم الإبيارى وزملائه، القاهرة ١٩٥٤ ـ ص١٤٤، **ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٨ ـ ٢٥٧/٢-٢٥٨.
(٢٦) **تاريخ الطبرى**، ١٢٣/٩.
(٢٧) المصدر نفسه، ١٦٣/٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ٢٠٢/٩-٢٠٣، **وتاريخ ابن خلدون**، ٥٨٧/٣-٥٨٨.

(٢٩) حول هذا الموضوع انظر أوليرى: **مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب**، ترجمة تمام حسان ص٢٤٩، وعبدالرحمن بدوى: **التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية**، وأحمد أمين: **فجر الإسلام** ص١٢٥ ـ ١٣٩، **وضحى الإسلام** ٢٥٣/١-٢٨٨.

(٣٠) حول ظاهرة الرواية الشفوية فى حكايات **ألف ليلة** انظر بحث محسن مهدى: «مظاهر الرواية والمشافهة فى أصول ألف ليلة وليلة»، فى مجلة **معهد المخطوطات العربية**، المجلد العشرين، الجزء الأول مايو ١٩٧٤، ص١٢٥-١٤٤.

(٣١) حول التاريخ الذى استقر فيه تدوين نص **ألف ليلة** هناك خلاف بين الباحثين، فقد كان إدوارد لين Edward Lane يرى أنه منحصر بين سنتى ١٤٧٥ و١٥٢٥ للميلاد (٨٨٠ ـ ٩٣٢هـ)، أما إينّو ليتمان Enno Littmann فقد رأى تأخير هذا التاريخ إلى العقد المنحصر بين ١٥١٧ و١٥٢٦ (٩٢٣ ـ ٩٣٣هـ). انظر: مادة «ألف ليلة وليلة» فى **دائرة المعارف الإسلامية**، الترجمة العربية، ط. دار الشعب (بقلم ليتمان) ٢١٦/٤. والذى أراه بشكل مبدئى أن هذا التاريخ أقدم من ذلك، وأرجح أنه خلال النصف الأول من القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)، وذلك لأننى لست أجد فى هذه القصص إشارة إلى فتح العثمانيين للقسطنطينية، وكان ذلك قد تم فى سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م) وما كان هذا الحدث الكبير ليفوت جامعى قصص **ألف ليلة** لو أن عملهم كان تالياً لهذا التاريخ.

(٣٢) **ألف ليلة**، ٢/٣_٣.

(٣٣) **ألف ليلة** فى الحديث عن فروض الوضوء وعن أركان الطهارة (٣٠٧/٢) وعن صلاة العيدين (٣٠٨/٢).

(٣٤) تاج الدين عبدالوهاب بن على السبكى: **طبقات الشافعية الكبرى**، بتحقيق محمود محمد الطناحى وعبدالفتاح الحلو، الطبعة الثانية، دار هجر، القاهرة ١٩٩٢ ـ ٣٢٦/١.

(٣٥) **مقدمة كتاب التاريخ**، المكتبة التجارية الكبرى، ص٤٤٨.

(٣٦) عن هذه السفارات انظر ليفى بروفنسال: **تاريخ إسبانيا الإسلامية**

E. Lévi-Provençal, **Histoire de l'Espagne Musulmane**, Paris, 1950, II, pp. 148-153.

(٣٧) حول هذه الظاهرة انظركتاب ليفى بروفنسال المشار إليه فى الحاشية السابقة ٢٥٥/١ ـ ٢٦٢، وكذلك المحاضرة التى ألقاها بالعربية بعنوان «الشرق الإسلامى والحضارة العربية الأندلسية»، تطوان ١٩٥١ ص١٧ ـ ٢٥، ودراستنا (بالإسبانية) عن التيارات الثقافية المشرقية وأثرها فى تكون ثقافة الأندلس:

Mahmud A. Makki: **Ensayo sobre las aportaciones orientales en la Espana Musulmana**, ed. Madrid, 1968, pp. 179-182.

(٣٨) انظر الملاحظات القيمة حول هذا الموضوع فى كتاب إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسى، **عصر سيادة قرطبة**: بيروت ١٩٨٥، ص٢٥-٢٧.

(٣٩) **نفح الطيب**، ٢٨٣/٤؛ **والذيل والتكملة** لابن عبدالملك المراكشى، السفر الثامن، تحقيق محمد بنشريفة، الرباط ١٩٨٤، القسم الثانى رقم ٢٨٧ ص٤٩٤.

(٤٠) **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الثالث ١١٢/١.

(٤١) **الذيل والتكملة** لابن عبدالملك المراكشى، السفر الثامن ٤٨٨/٢-٤٨٩، رقم ٢٦٦؛ **والتكملة لكتاب الصلة** لابن الأبار البلنسى، القطعة التى نشرها ماكسيميليانو الأركون Maximiliano Alarcon وجونثالث بالنثيا Gonzalez Polencia فى **مجموعة الدراسات والنصوص العربية**، مدريد ١٩١٥، رقم ٢٨٧٢، ص٤٠٦؛ **ونفح الطيب**، ٢٨٦/٤_٢٨٧.

(٤٢) **نفح الطيب**، ٢٩٠/٢.

(٤٣) Ticknor: **Historia de la literatura espanola**, trad. Pascual de Gayangos, ed. 1851, II, pp. 554-557.

(٤٤) قام بعرض مادة هذه المخطوطة العالم الإسبانى رامون مننديث بيلايو فى كتابه **أصول الرواية**:

Ramón Menéndez Pelayo : **Origenes de la novela,** edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, 2 a edición, Madrid, 1961, I, pp. 9-96.

وكان مننديث بيلايو قد استعان فى ترجمة هذا النص وتعرف محتواه بالمستشرق المعروف ميجيل أسين بلاثيوس Miguel Asín Palacios.

(٤٥) José Vázquez Ruiz: **Una nueva versión de la doncella Teodor.**

والمقال منشور فى **مجموعة من الدراسات العربية والعبرية** أصدرتها جامعة غرناطة فى سنة ١٩٥٢، المجلد الأول:

Miscelénea de estudios árabes y hebraicos, vol .I, 1952, Universidad de Granada, pp. 149-153.

(٤٦) Una versión en arabe granadino del '**Cuento de la Doncella Teodor.**

مجلة **بروهيميو**، المجلد الثانى، القسم الثانى، سبتمبر ١٩٧١. **Prohemio**, vol. II, 2, septiembre 1971, pp. 331-365.

(٤٧) الدراهم «المرابطيـــة» (maravedís) عملة يرجع أصلها إلى النظام النقدى الذى أدخله المرابطون إلى الأندلس بعد استيلائهم على هذه البلاد فى أواخر القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) وكانت عملة مشهورة بالجودة وصحة العيار، ما جعل هذا المصطلح النقدى يشيع استعماله فى الممالك المسيحية حتى القرن السابع عشر الميلادى.

(٤٨) **Mitteilungen aus dem Eskurial von Hermann Knust**, Tubingen, 1879, pp. 307-517.

(٤٩) انظر مننديث بيلايو : **أصول الرواية**، ٩٥/١_٩٦.

(٥٠) عن بدرو ألفونسو المذكور ومجموعته القصصية **محاضرات الفقهاء Discipline Clericalis** انظر دراستنا بالاشتراك مع سهير القلماوى: **أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية**، ص٤٧-٥٠.

(٥١) كان هذا الشا[illegible] لأرغونى، وهو صاحب المقطوعات التى مدح فيها الرسول (صلى الله عليه وسلم) وفند العقيدة الكاثوليكية.

(٥٢) حول لوبى دى ڤيجا ومسرحه انظر دراستنا **لوبى دى ڤيجا ومسرحياته: فونتى أوبيخونا وقائد أوكانيا وكلب البستانى**، فى مجلة **تراث الإنسانية**، القاهرة ١٩٦٦.

(٥٣) المسرحية منشورة فى المجلد الثلاثين من مجموعة أعمال لوبى دى ڤيجا المسرحية الكاملة، وهى المسرحية الثامنة عشرة من هذا المجلد ص٢٠٥_٢٧٣.

شهرزاد
وتطور الرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسى على أن العصر الذهبى للمسرح هو القرن السابع عشر؛ فيه ظهر العمالقة من منظّرين ومؤلفين ، بنوا صرحا شامخا لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها نقلا عن الكلاسيكيين القدامى أمثال سوفوكليس ويوريبيدوس وأرسطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائى، فالأمر جدّ مختلف . فهذا النوع الأدبى لم يبلغ أوج عظمته إلا فى القرن التاسع عشر. وحتى القرن السابع عشر ـ بل إلى ما بعده ـ ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سردية متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحى بأصل مجهول، يختلف عن المألوف فى التراث الكلاسيكى المنقول الذى تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذى لم يخلف لنا فى هذا المجال «نماذج» يشار إليها بالبنان أو قواعد ومعايير «تحكم» الكتّاب مثل تلك التى وضعها فى مجال المسرح أرسطو وهوراس.

كان من الطبيعى، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والمقارنون بالذات عن أسباب هذه الظاهرة ، وأن يعودوا إلى عصر النهضة ، ومقومات حركة «الهيومانيزم»؛ تلك الطفرة فى العلوم الإنسانية، بل والمعرفة بشكل عام، التى «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقى والإسلامى، مما حدا بعالم مثل جارودى إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التى لم تبدأ ـ فى رأيه ـ بإيطاليا فى القرن السادس عشر، بل فى الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام فى الغرب ـــ المقدمة) .

ونحن ، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ماقيل عن الفن الروائى و«مصادره» ، نجد أستاذنا رينيه إيتيامبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» فى مجال «الحكى» ، ويستند ـــ ضمن مراجع أخرى ـ إلى رأى العالم الموسوعى كمود سوميز Saumaise (١٥٨٨ ـ ١٦٥٣) ، المتخصص فى فقه اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) والعربية والعبرية والفارسية، القائل بأن فنّ

---

* أستاذ الأدب الفرنسى الحديث والمقارن، كلية الآداب بجامعة عين شمس.

السرد ولد فى الشرق أو على الشاطئ «الآخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا . ويضيف دانيال هوييـه Huet (١٦٣٠ ـ ١٧٢١) الذى كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحة أن الفرنجة تعلموا من العرب فن «القصّ» القائم على السجع والنظم والإنشاد، فقلدته بلاد الغال بوضع القوافى والبحور والأوزان، وكتبت «نظما» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائدة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى (ألف ليلة وليلة) على وجه التحديد، يرجع المستشرق المعاصر شارل بلا Pellat فن السرد إلى أصل عربى، قائلا إن العرب فى الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسللت إلى (الليالى) فى صور مغايرة، وتسربت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل بلا إلى كتاب خلفه «مقارنى» (١٥٩٢ ـ ١٦٣٢) يفيد أن (الليالى) كانت معروفة فى أيبريا وإيطاليا؛ نرى أثرها فى (كتاب الدّواب ـ Le livre des Bêtes) للأندلسى رامون لول R. lulle (١٢٣٥ ـ ١٣١٥) وفى كتاب (الديكاميرون ـ Le Decaméron) للأديب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٥ ـ ١٣٧٥). ويدعونا بلا للبحث عن أثر القصة ـ الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) فى حكاية «Le Novella d'Astollo» للأديب جيوفانى سيركامبى «Sercambi» (١٣٤٧ ـ ١٤٢٤)، وفى «أورلندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لاريوست L'Arioste، كما يشير إلى أن هذا التأثير العربى لم يقتصر على جنوب أوروبا بل نجده أيضا فى إنجلترا لدى جيفرى شوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقى والعربى وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التى بليت بها أوروبا فى القرن السادس عشر. اكتظت الطرق بالنازحين والمشردين من أمثال أهالى حى «البائسين» فى غرناطة ممن حملوا فى ذاكرتهم حكاياتهم «المولّدة»: تتضمن أساهم وسخطهم أو رغباتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهمشين» (إن صح لى أن أستخدم هذا التعبير!)، سلالة الشطار العرب والطفيليين، الذين تحوّلوا مع الزمن الردئ إلى متسولين وقطاع طريق، تستضيفهم الأديرة وتتلقفهم السجون. لكن ما إن يعودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروى» تجاربهم المريرة، وفى الحكى والوصف تنديد بالخداع والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البيكارو» الذين يرجعهم شارل بلا إلى أصل عربى أيضا، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال (ألف ليلة وليلة)، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelor فى تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحى، وصاحب أول ترجمة فرنسية لليالى شهرزاد (١٧٠٤ ـ ١٧١٣).

ظهرت حكايات الملكة شهرزاد فى وقت كانت تحتل فيه المرأة مكانة عالية فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركيزة «أو» إحدى رفيقات دوقة بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير التذوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل مدام داسييه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دولنوا d'aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن فيما بعد؛ هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصدرت مادلين دو لافييت La fayette

(١٦٣٤ ـ ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de cléves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التى تعتمد على النفس وتصوير الحياة فى البلاط وقصور النبلاء باكورة الرواية فى مفهومها الحديث ومثلا حاولت أن تحتذيه أخريات، لكن كتاباتهن ظلت حبيسة الأدراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقرّ المؤرخون بدور المرأة فى الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة فى نظرهم أشد اهتماما بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقا لشطحات الخيال..! وأيا كان الأمر، فقد كان شغف المرأة بهذا الفن من الأسباب التى ساهمت فى ذيوع وانتشارحكايات شهرزاد.

صدرت ترجمة جالان أيضا فى أعقاب معركة «القديم والجديد» التى قادها الرافضون لهيمنة تراث ماقبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بنماذج أكثر عصرية من الكتابات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسبيل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد»؛ خاصة أن جالان لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التى جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرنسه» ليضمن نشره: طهره مما يخدش الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللياقة ليتمشى مع مقتضى الحال، وحرص على الجمع بين «التثقيف والترفيه»؛ تلك القاعدة الأساسية التى تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة ـ بل التجديد بشكل عام ـ تقتضى وجود تربة مهيئة لاستقبال هذا النتاج «الغريب». وانطلاقا من هذا المفهوم نجد جالان يستبعد الشعر تماما من ترجمته لصعوبة صياغته طبقا للأوزان والبحور، كما يحرص فى اختياره للحكايات التى ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التى يعلم سلفا أنها ستلاقى هوىً فى النفوس؛ وهى حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر بما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرنو إلى تلك البلاد النائية الغنية بثرواتها الطبيعية. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن ثروات آسيا التى تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التى تحولت إلى مصدر للعبيد يثرى من ورائه تجار الرقيق من «النبلاء» الفرنسيين المفلسين. ولكن أنىّ لهذه الحكايات أن تضارع مغامرات السندباد! أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور غفير رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جالان يخصص ثلثى ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات ـ طبقا لإحصائية قامت بها مارى لويز ديفرينوا Du-frenoy ـ يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالى صفحات الطبعة الأولى التى بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحوى الكثير من الجديد بالمقارنة بمثيلاتها سليلة التراث الأوروبى القديم. «الجن» فى القصص الأوروبية أكثر تعقلا وأقل تحركا من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلادا غير بلادهم، وعندما يتدخلون فى حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضج منها، خاصة بعد جوّ التزمت المطبق المقبض الذى ساد فى أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ ـ ١٧١٥). قصص السحرة والجان التى نشرها جالان ينصت أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنس والجان على سجيتها وترفض اعتبار الحياة واديا للتكفير والآلام ـ وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابدّ أن تلقى هوى فى نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة فى القصص العربية الحافلة بالطلاسم والتعويذات و«التعزيمات» تسخر من قواعد الوضوح والشفافية التى كان قد ضاق بها الإبداع، وأخيرا، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك فى عنصر مهم هو خاصية «التغريب» سواء فى الزمان أو المكان: فهى تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه التعطش لمعرفة المجهول، ولكنها ـ على المستوى الأدبى ـ فتحت المجال للخيال و«المزايدات» التى عرف كيف يوظفها أمثال

مونتسيكو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) - ١٧٢١ - للأديب الفيلسوف مونتسيكو (١٦٨٩ - ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن مونتسيكو أول من أفاد من انتعاش فنّ المراسلات فى العصر الكلاسيكى ليقوم بتوظيفه فى «تبليغ» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك إيطالى من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجاسوس التركى) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التى كان يرسلها من باريس إلى الباب العالى هذا الجاسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهرية» من بعض عادات تركية كانت شائعة فى ذلك الوقت. أما كتاب مونتسكيو الذى ظهر بعد ترجمة جالان، فقد جاء أكثر جرأة وثراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصبح رائدا فى فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية المعاصرة مادة للتأمل و«المقارنة» بين الحضارات. فإلى جانب تصوير الولائم والعادات والبذخ الشرقى والحريم - وهى «تابلوهات» أمدّته بها (ألف ليلة) - نجده يعتمد على «المفارقة» فى إثارة موضوعات حساسة ترتبط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم التأسيسية. وهو، فى مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحى الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة، وهو الأمر الذى تنبهّ إليه بول فرنيير Verniére فى دراسته عن (مونتسكيو والعالم الإسلامى) بوردوه ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التى ناقشها مونتسكيو فى كتابه المرجعى (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل فى (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتهريج. ونضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قدمت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مثلما حدث فى مسرحية (محمد) ١٧٤٢، التى نفث فيها فولتير سمومه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذى تلقى به المقادير فى بلاد العجائب فيندهش ويراقب: تثير «سذاجته» ضحك السذّج وترضى غرور المتعالين، ، ولكنها فى الواقع تنبّه الواعين إلى قضايا جوهرية نجدها فى الكثير من الرحلات الخيالية التى تفتق عنها ذهن ڤولتير وفى حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية .

كان ڤولتير من أكثر الفلاسفة الأدباء الذين استغلوا ولع القراء بـ (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق Zadig - ١٧٤٧، المهداة إلى الأميرة «شيرا» التى يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (سميراميس - ١٧٤٨) ، و (ميمنون - ١٨٤٩) ، و (أميرة بابل - ١٧٦٨) التى يقوم فيها ڤولتير بتصفية حساباته مع منافسيه!... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المجال ، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مركّزة» ذات مذاق خاص هى «العالم كيفما يسير» (١٧٤٧).

تدور أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه المنوط بمراقبة سير الأمور فى (آسيا العليا). وقد بلغته عن أهالى برسيبوليس أخبار يندى لها الجبين . والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور ، ورفع تقرير إلى المسؤول ، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة: فإما الاكتفاء بعقاب المذنبين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بابوك»، وادى «سنار»، ممتطيا «جمله»، يحيط به خدمه، فكان أول مارأته عيناه جيش الفرس على أتم استعداد لملاقاة جيش الهند ، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستغراب «وفيم يعنينى سبب القتال: مهنتى أن أقتُل وأُقتل لأعيش» ، ثم ينصحه أن يستفسر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

العساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذى يخبره أن المعركة شجار وقع بين «خصى» ملكة الفرس ووكيل تاجر هندى !.. تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» واحتشدت القوات ، واحتدم قتال يدور منذ عشرين عاما يحصد الأرواح بالمئات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا المذبحة المرعبة يجهز عليهم رفاق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقى بهم فى مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدّعون أن «الحرب من أجل سعادة بنى الإنسان»، ولكن كيف يتأتى ذلك إذا كانت الحرب فى نظر المقاتلين هى إما «الثراء» أو «الموت الزؤام»؟ ما أكثر التناقضات ! يقول ڤولتير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة «فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم؟».

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعلنت حالة السلام، «وحمد بابوك ربّه!» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها ليتفقد أحوالها. يدلف «بابوك» من باب المدينة القديم الذى يفضى إلى حىّ الفقراء والمساكين: المعبد ــ المدفن يضم رفات الموتى وأحياء ممزقين بين الرغبة فى المتعة والرهبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبعدها عن ذلك الحىّ الآخر: حى الأثرياء، حيث دعى لتناول العشاء ؛ هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والحدائق الغنّاء، والنساء الخليعات. ويسرّ بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لابد أن تحلّ عليها اللعنات! لكن جولة بابوك فى أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقى بأحد القضاة: شاب فى الخامسة والعشرين يجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الثرى هذا المنصب الرفيع! ويرتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذى بلغ مداه، فمن «يشترى» القضاء «يبيع» الأحكام!

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولابد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تشفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

ويقرر الجنى أن يذهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، الممسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين فى متاع الحياة، فإذا به يجدهم فى البذخ يرفلون، ويكيدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتآمرون. ويرتعد بابوك من هول الصدمة؛ لقد أصاب الجنون دعاة الزهد والحكمة، ولاشك أن الرئيس المسؤول عن شؤون آسيا العليا لديه ما يكفى من المبررات للقضاء على أمثال هؤلاء ..!

يعود بابوك أدراجه ويحاول الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات ، كما يدعو للعشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأقلام والأدباء لكنه سرعان ما يضيق بهم : كل يسعى للوقيعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذاك يطالب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التى تصرّ على رفضه! العام تلو العام !

وما كان لڤولتير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتعرض للوزراء . جلس بابوك عمدا مدة ساعتين فى قاعة الانتظار ليسمع ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» التعيس فرثى لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعى للإعدام ويكفى لعقابه أن يظل فى مكانه !

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» فى عاصمة بلاد الفرس ، ولا يمكن للعين الواعية أن تخطىء مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس»، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، يشفع لها ممن يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة»، ورجال مال يضعون ثرواتهم فى خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن الغوغاء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «فى كل زمان ومكان ، وفى كل الأنواع ، الغثّ كثير ، والجيّد نادر».

تلك القصة من بين الحكايات التى كان «يقرؤها» ڤولتير على دوقة دومان وحاشيتها فذاع صيتها، وأضافوا

إليها «مشاهد» أخرى نُسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأقلام الهجائية التى كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس)، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية خبرا روائيا مفتوحا مرناً يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب فى حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفينيين، حتى إننا نرى أحيانا انقساما فى الأسرة الواحدة بين المعجبين والساخطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطونى هاملتون (١٦٤٦ - ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان، وهو من القصور التى تحمست لقراءة (ألف ليلة)، وكان يسخر من هذه الحكايات التى يجد أنها تفسد الذوق وتستخف بالعقل، فتحدته «الدوقة» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندى هذا التحدى وصاغ فى فرنسية أنيقة «حكاية الحمل» و «قصة زهرة الشوك»، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهريار، وهو فى الوقت نفسه «يقلد» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إنس إلى حيوانات وبالعكس، وبعض الشخصيات النسائية الفريدة مثل «الست بدور» التى ألهبت خيال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلد» (ألف ليلة) من قبيل «التحدّى»، فإن شاباً من الجيل الثانى فى أسرته هو وليم بيكفورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الخليفة الواثق بالله تحت عنوان (Vathek - ١٧٨٢) التى تنازعها الأدبان الفرنسى والإنجليزى.

تقع حوادث القصة فى بغداد فى قصر الخلافة الذى كثيرا ما حدثتنا شهرزاد عن بذخه ولياليه الحافلة بالسمر والطرب. لكن «الواثق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشعوذة والسحر وتحضير الجان، تشاركه فى هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات. وإذا كانت قراءة القصة تبرهن بلاشك على تأثير (الليالى) العربية فى تكوين اللورد بيكفورد الذى درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يضيف فى تصريحاته «مصدرا» آخر لكتابه، أخذه من الواقع المعيش. فالقصة حسبما يقول هو قصر «فونتيل» الذى كان يسكنه مع أسرته فى سان جرمان، وجميع النساء «بورتريهات» لسيدات القصر وصفاتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و «أضفى الطابع الشرقى على كل شىء». ثم يضيف «كنت أحلق فى الخيال على جناح طائر «الرخ» العربى القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلتى تماما بعالم الإنس».

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تابلوهات فنية، وتتلاعب بالمشاعر: اللهو والعبث فى ردهات القصر، والرعب يسود فى حضرة «إبليس» حين يُطلق البخور والعطور وتتلى التعاويذ، وتتراقص ألسنة النار «المقدسة»، وتحتبس الأنفاس فى انتظار وصول «الأرواح» لتحرر «الحالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب فى باريس ولوزان عام ١٧٨٧، أى حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة! فكأن ليالى «الواثق» الخانقة المرعبة تصوير للغليان الذى يحسه قبل غيره الفنان!

لاحظنا فى الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص فى بلاد السند والهند والفرس وأحيانا تركيا: فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن احتلت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان والبنغال، وبقية إمبراطورية المغول التى وحدّها الملك أكبر حفيد تيمورلنك. ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية فى الشرق فقد حدثت

متابعة عن كثب لما يدور فى إنجلترا بشأن الهند، حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادى . وحدث تنافس وتكامل غير إراديين بين البلدين فى دراسة التراث الإسلامى، خاصة التراث الشفهى المنقول الذى يعبر بشكل تلقائى عن عقلية الشعوب التى يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسابق الرحالة فى شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية خفية لم تكن تخطر لأحد على بال . وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ «جمعية كلكتا» وأخذت على عاتقها إجراء أبحاث عن كل ما تجده فى الهند فى مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات . وسمعنا الشاعر الأديب وليم جونس (١٧٤٦ - ١٧٩٤) - وهو أيضا من رجال القانون البارزين - يشيد بالفائدة الأكيدة التى يحققها الغرب بمعرفة الفقه والتشريع الهندوكى والإسلامى . جاء ذلك فى خطاب ألقاه جونس فى «الجمعية الآسيوية للبنغال» عام ١٧٨٥، ولاقى صداه لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكثرون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقابة على المطبوعات! ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ(ألف ليلة وليلة) يضم نصوصا كان قد قيل إن جالان ترجمها «من الذاكرة» نظرا لعدم العثور على أصلها العربى فى مخطوطه.

انتهى القرن الثامن عشر - كما نعرف - بسقوط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفسح المجال للحب والخيال - وما أكثرهما فى ليالى شهرزاد ..! ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومعه حلمه الكبير : اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط ..! ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين . بدأ الاستعداد حربيا وعلميا لغزو البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» فى باريس عام ١٧٩٥ التى أدخلت فى برامجها نصوصا من (ألف ليلة وليلة)، وساهم أساتذتها وخريجوها فى حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى. وظهرت ترجمات متفرقة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أوتهذيب، هكذا يريد العصر، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص . دخلت (ألف ليلة) فى نسيج الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس ، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار . وترنم عشاق الشرق - ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) - بالقاهرة «ذات الألف مئذنة» التى عشقها قبل أن يراها ، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقعوا فى هواها قبل أن يأتوها متيمين.

كان تيوفيل جوتييه أول من فكر فى مصير شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة)، كما لو كانت الخاتمة التى اختارها «الشاعر» العربى غير مقنعة: وهل يستطيع شهريار أن يسلو الحديث المباح الذى اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ فى «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيازاد واتجهت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستنجدة: نضب معين قصصها ومازال سيف الجلاد يتهدد رأسها . ويهب جوتييه لنجدتها ويحكى لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية». وهى قصة داخل قصة، تحاكى حديث شهرزاد شكلا ومضمونا أيضا. تدور القصة فى القاهرة، وتتلخص فى أن إحدى بنات الجان عشقت الشاعر المصرى فقررت أن تهبط من عالمها العلوى إلى عالمه الأرضى، أخذت تتنقل من مكان إلى مكان، تتبدّى له فى صور مختلفة ومناسبات شتى. فى أول مرة كان

سائرا بأحد الشوارع، وإذا بموكب مهيب يعترض الطريق فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهادى فوقه هودج مسدل الستائر. كان الحر شديدا، وستائر الهودج منفرجة قليلا، فوقعت عينا الشاعر على وجهها الوضّاء، وحين استعلم عن ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة عائشة «بنت السلطان» . اعتكف محمود في داره واستسلم لقدره؛ فالمحبوبة رفيعة المكانة صعبة المنال. بث شكواه لشعره، أبياتا رومانتيكية حزينة، وأنات وحسرات. وفي إحدى الليالي الصافية كان مسهدا كعادته، يرقب النجوم الساطعة، ويحكي للقمر عن همه وغمه، وإذا بصياح يصم الآذان، وضربات مطرقة ترج الباب .. وصوت نحيب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر اللاهث فإذا به أمام صبية «وردية» تتوسل إليه بصوت رخيم ودمع غزير أن ينقذها من جيش عبيد يطاردها ليعيدها قسرا إلى سيدها! يرق لها قلب محمود فيأويها في داره ؛ وتتفانى الجارية في إرضائه: تطربه بعزفها وغنائها ، وتهدهده بقصصها وأشعارها وتنير الدار ببهائها. وعندما تتأكد من مشاعره تبوح له بالسر : فما هي إلا أميرة من بنات الجن ، سعت للقياه ؛ وأخذت صورة عائشة بنت السلطان التي لمحها الهودج؛ ثم صورة الجارية الهاربة التي فتح لها بيته ثم قلبه .

هذه القصة اخترناها عمدا لأن صاحبها يمثل مدرستين : المدرسة الرومانتيكية التي تربى فيها برفقة جيرار دو نرفال وفي محيط فيكتور هوجو، ومدرسة الفن للفن وهو يعتبر من أوائل المبشرين بها قبل أن يصبح من أعلامها . كما أنها «ثمرة» تطعيم الثقافة الفرنسية بلياليا العربية؛ تشهد بذلك عناصر القصة المزدوجة أو المركبة، ونسيجها الفسيفسائي. البطل «مزدوج» فهو جوتييه عاشق الشرق، وقرينه «الشاعر» محمود ابن هذا الشرق المعشوق؛ وشهرزاد رمز مركب: هي ملكة الإنس والجان ، و«ربّة» الشعر، جاءته تناجيه في وحدته، ليس من الأوليمب، بل من «تركيا»، فهكذا أرادها جوتييه كي تجمع في شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية العثمانية المترامية على اختلاف أجناسهن : فهي شهرزاد (ألف ليلة) ، وهي الأميرة المصرية «بنت السلطان» ، وهي الجنية ذات المواهب الخارقة؛ لمساتها شفاء، وحديثها ترياق، وصوتها نغمات ، وأنفاسها عبير الورد والريحان. والقصة «لوحات قلمية» ، حسب تعبير ذلك الأديب الرسام : صور شرقية استمدها من قراءاته وخياله، وروايات أصدقائه، والمعارض التي كان يقيمها حينئذ في باريس «الرسامون المستشرقون» أمثال دولاكروا وماريلهات. وقد طبق جوتييه هذا الأسلوب في «البورتريهات» ؛ وتصوير الدار الشرقية، بما فيها من نفائس وطنافس جلبت من السند والهند أو الصين واليابان. وفي وصفه الشوارع والأسواق الآهلة بجمهور متعدد الملل والنحل والطبقات ، وحوانيت عامرة بما تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ؛ مصر التي عشقها شاعر «البرناس»، هي تلك الحصيلة الرائعة لحضارات تتابعت وتضافرت، صوّرها في روايات كتبها قبل أن يزورها مثل : (وجبة في صحراء مصر ـ Un Repas Au Desert d' Egypte) عام ١٨٣١ـ و (ليلة من ليالي كليوباطرة Une Nuit De Cleopatre ١٨٣٨ ـ و(قدم المومياء ـ Le Pied De Lamomie)عام ١٨٤٠ ؛ وأخيرا (رواية المومياء Le Roan De Lamomie) عام ١٨٥٨ ، التي تندد من طرف خفي بنهب الأجانب لآثار مصر! ! ولكن مصر ظلت دائما في وجدانه مصر (ألف ليلة وليلة). وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل لأول وآخر مرة في حياته، وبعد طول اشتياق، عام ١٨٦٩ . يقول جوتييه وهو على مشارف العاصمة:

« كنا نقترب من القاهرة بسرعة، تلك القاهرة التي طالما تحدثنا عنها مع جيرار دو نرفال ، وجوستاف فلوبير، وماكسيم دو كامب، وكانت أحاديثهم تبعث فينا شوقا عارما لمعرفتها . كم من مدينة نتوق لرؤيتها

منذ الطفولة، نحلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتنا صورة ساحرة لا تمحى .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا.. و«قاهرتنا» هى تلك التى بأنفسنا بنيناها .. بمواد من ألف ليلة وليلة أخذناها..» (انظر «الشرق، الجزء الخاص بمصر).

فى العام نفسه الذى ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف»، وُلد فى باريس سطيفان مالارميه Mallarme (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت (ألف ليلة وليلة) مرحلة جديدة من حياتها فى الغرب. كان مالارميه ممن ثاروا على التيار الواقعى المتطرف الذى قاد إلى ظهور المذهب الطبيعى والإغراق فى تصوير الوجه الدميم من الواقع ، ويرى أن الأدب الفرنسى فى حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيه من الآداب الأجنبية، خاصة الشرقية . وقد ضرب مالارميه المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو» ، وإعادة نشر (الواثق) فى طبعة فاخرة (١٨٧٦) ، وكتب لها «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر القصة الشرقية» كما يسميه مالارميه؛ فقد تحولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعرا أم نثرا بدءا بتحفة لورد بايرون (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) «أسفار تشايلد هارولد»: ١٨١٢ ـ ١٨١٦ ـ ١٨١٨) ، وأشعار فيكتور هوجو، بل والروايات التاريخية مثل (رواية المومياء) التى أشرنا إليها من قبل ، وروايات فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) خاصة (سالمبو) عام ١٨٦٢، التى تصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان مالارميه، من حيث هو أديب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهى نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذى يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً من الدرجة الثانية» فإن مالارميه يرى أن المترجم القادر على «تمثل» العمل الأصلى ـ ونقله نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها ـ إنما هو أديب من الدرجة الأولى.

كان مالارميه يستقبل أصدقاءه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع: يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد ينسى الحضور لينطلق فى «منولوج شعرى»، والكل صامت ينصت فى خشوع. بث حب الشرق وتراثه العريق البكر فى كثير من أصفيائه، نذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب (تاييس) ـ ١٨٩٠، التى تصور بداية المسيحية فى مصر؛ وبيير لويس (١٨٧٠ ـ ١٩٢٥) الذى صوّر فى روايته (أفروديت) ـ ١٨٩٦ المجتمع السكندرى الهلينستى، وهنرى دو رينييه (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) الذى تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف ، فانتهت بقتل شهريار و«ترمّل شهرزاد» (١٩٣٠)!، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩) الذى «ترجم» (ألف ليلة) بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان ماردروس المصرى المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقازية؛ يعتز بمصريته ويتكلم العربية، ولم تنقطع صلته بالشرق إلا فى أواخر أيامه. عمل فى مستهل حياته طبيبا على ظهر السفن التجارية الفرنسية ، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. فى مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع للراوى و«الحكواتى» ونصّب نفسه «راويا» بالفرنسية ؛ (ألف ليلة وليلة) من منظوره حصيلة التراث الشفهى المنقول لهذا الامتداد الحضارى الذى يسمى «الشرق الإسلامى» الذى ذابت فيه الحضارات القديمة فاستوعبها دون أن يطمسها . وهذا التراث أثرته أقلام النساخ وألسنة الرواة على مدى العصور ـ أو انتقصت منه ـ حسب الجمهور . وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة) . اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجده من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية .. إلخ، بل إنه «طعّم»

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التى «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيروغليفية، وأدمج فى النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار الممجوج ويتمتع كل منها بوحدة فنية وتجانس واتساق كثيرا ما نفتقدها فى النص العربى «التلقائى». لقد كان ماردروس يسترشد برأى «مالارميه» الذى شجعه على المضى فى عمله الأول هذا، وقدمه للناشر. واعترافا بفضله، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره فى ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ - ١٩٠٤). إن مالارميه عاشق الحكايات الشرقية «أعاد كتابة» أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية فى «ترجمات عادية»، فاستحالت بفضله إلى روائع أدبية! وأغلب الظن أن ماردروس اختار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التى تحمل توقيع ماردروس هى تأليف و«إعادة كتابة» تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية: اللفظ الثرى بالمعانى المجازية والإيحاءات، الألوان والظلال المعبرة، موسيقى المقاطع بل والحروف التى استخدمها فى الشعر والنثر لإيجاد «قوافى داخلية» تتمشى مع السجع العربى ومع ما يسمى فى الفرنسية: «النثر المقفى»؛ كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبقية الحواس؛ إبداع «فرنسى» من وحى شهرزاد يضم إنجازات العصر وتطلعات القراء: شهرزاد «تبدو» كأنها قرأت فرويد وكلود برنارد. الرحلات فى بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات أنثروبولوجية»، دفء الشرق وتناقضاته: حب المغامرة والتواكل، البذخ المفرط والفقر المدقع، نبضة الحياة التلقائية التى تفتقدها الحضارة الأوروبية، النضارة المتجددة التى تروى حنين القارئ للزمن الأسطورى، ثم ـــ وهذه كانت من النقاط الخلافية الجوهرية ـ تضخيم الجانب الإباحى فى الليالى العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العفة، وحماس الداعين للعودة إلى الفطرة.

الوجهة الأخرى التى أبرزها ماردروس هى الحب الصوفى: رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «مملكة الطيور التى يتربع على عرشها الشيخ نصر»، حسن البصرى.. إلخ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندى والبنغالى، وأشعار جلال الدين الرومى وفريد الدين العطار التى عشقها الرمزيون، والتى طعّم بها ماردروس «حكاياته»؛ خاصة تلك التى نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها: (ملكة سبأ) ـ ١٩١٨؛ (جنة الإسلام) ـ ١٩٢٥، و(طائر العلياء) ـ ١٩٣٣. بلقيس وسليمان والهدهد والجان يأخذون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والقدرات الخارقة، و«الجنة» تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التى تصورها الخيال الشعبى وحاك خيوطها حول الإسراء والمعراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل فى (طائر العلياء) الذى يهجر عرشه وبلده بحثا عن «السيمورج»؛ ذلك الطائر الأسطورى الشهير فى الأدب الصوفى الفارسى والهندى منه بشكل خاص.

إن النجاح «الأدبى» و«الفنى» الذى حظيت به كتابات ماردروس حولته (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدر» من المصادر الإنسانية العالمية. ويكفينا الرجوع إلى الطبعات العديدة التى ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة)، والطبعات «المصورة» بالذات، لنرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشيء نفسه ينطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها؛ أمثال كوكتو، وبروست الباحث عن «الزمن الضائع» فى أعماق الذاكرة، الذى كان ـ

باعترافه ـ يحتفظ بـ (ألف ليلة وليلة) ضمن الكتب الأثيرة المجاورة لفراشه. وأعتقد أن أندريه جيد لخص الموقف حين قال إن:

«أمهات الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب المقدس [يقصد العهد القديم والعهد الجديد] ؛ وأشعار هوميروس [الإلياذة والأوديسة] ؛ وكتاب ألف ليلة وليلة»

لقد تحولت (ألف ليلة وليلة) بعد ماردروس إلى جزء من «التراث»، تتناوله الأقلام بالترجمة والنقد والدراسة والاقتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع إليه والاستشهاد به في الكتابات النقدية التي تدور حول فن القص وتطوره . وفي العشرين عاما الأخيرة تشكلت في باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار والجنسيات والتخصصات، يعملون معا في هذا المجال، وعلى رأسهم كلود بريمون وجمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل الذين أثروا المكتبة الفرنسية بترجمات ودراسات جديدة سبق أن قدمنا بعضها على صفحات مجلة «فصول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجوب العالم سافرة أو متخفية، تلهب خيال الفنانين والأدباء ، بل النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذي يستغلق فهمه على القراء، بل النقد الذي «يثرى» النص ويفتح أمامه آفاقا جديدة تجتذب إليه المزيد من المريدين!

ألف ليلة وليلة والحداثيون الروس

أعمال ن. جوميليوف نموذجا

مكارم الغمرى*

«منحت «ألف ليلة وليلة» التى تسمى، غالبا، بـ «الأساطير الغربية» مجدا عالميا للأدب العربى كله، أكثر من أى مؤلف عربى أدبى كلاسيكى، أو علمى رفيع»

أ. كريمسكى

تعد تيارات الحداثة من أهم ظواهر تطور الأدب الروسى فى القرن العشرين. وقد بدأ ظهور هذه التيارات فى نهاية القرن التاسع عشر، وازدهرت ـ على نحو خاص ـ فى مطلع القرن الحالى، فى تلك الفترة التى اصطلح على تسميتها «بالعصر الفضى» للأدب الروسى، وهى الفترة التى شهدت انعطافا صوب المذهب الرومانتيكى، على نحو مواز للفترة الديسمبرية[1] فى مطلع القرن الماضى، التى ارتبطت بظهور الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى الكلاسيكى.

ويعكس نتاج الحداثيين الروس ازدهار الموضوع الشرقى فى الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين، وتعد (ألف ليلة وليلة) واحدة من العناصر المهمة فى هذا «الموضوع الشرقى».

وتستهدف هذه الدراسة بحث علاقة (ألف ليلة وليلة) بالأسس الجمالية للحداثيين الروس، من خلال التوقف عند أعمال الشاعر والكاتب والناقد نيكولاى جوميليوف (١٨٨٦ ـ ١٩٢١) رائد تيار «الأكميزم»[2] أحد أهم تيارات الحداثة فى الأدب الروسى فى القرن الحالى، ويعكس نتاجه تأثرا بـ (ألف ليلة وليلة) وبالموضوع الشرقى بعامة.

مدخل

بدأت رحلة (ألف ليلة وليلة) إلى الأدب الروسى فى نهاية القرن الثامن عشر، وذلك حين ترجمها عن

* أستاذ الأدب الروسى ورئيس قسم اللغات السلافية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

الفرنسية أليكس فلاتوفى، وظهرت أول طبعة لها بالروسية فى اثنى عشر جزءا (١٧٦٣ ـ ١٧٧١)، وقد لقيت هذه الترجمة نجاحا يشهد عليه إعادة طبعها أربع مرات متوالية خلال أربعين عاما (١٧٧٦ ـ ١٧٨٤ ـ ١٧٨٩ـ ١٧٩٦ ـ ١٨٠٣)[٣].

وقد أكد المستشرق الكبير إ. كراتشكوفسكى أن قصص (ألف ليلة وليلة)، والقصص الشرقية كانت:

«أكثر الضروب الأدبية المحببة فى أدبنا (الروسى) فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر»[٤].

اجتذبت (ألف ليلة وليلة) ـ على نحو خاص ـ اهتمام أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية فى القرن الماضى، فقد لبت خصائص (ألف ليلة وليلة) احتياجات المذهب الرومانتيكى فى سعيه نحو التجديد والخروج على القوالب الكلاسيكية؛ ففيها عنصر المغامرة الرومانتيكية، وفيها الخيال الجامح الذى يتأجج على نحو خاص فى وصف عالم ما وراء الطبيعة، وفيها العنصر الشرقى الذى يجسد بالنسبة إلى الأديب الرومانتيكى «الغرابة» و«الفخامة»، والتفرد الرومانتيكى، فضلا عن نسيج فريد يمزج بين الواقع والخيال، ويطرح حوارا خصبا مضمونه الإنسان فى علاقته بالواقع.

انعكس تأثير (ألف ليلة وليلة) على بعض أدباء الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى فى القرن الماضى، وفى مقدمتهم شاعر روسيا الأكبر ألكسندر بوشكين الذى ظهر تأثره بـ (ألف ليلة وليلة) فى أكثر من مؤلف من مؤلفاته، مثل قصته الشعرية (روسلان ولودميلا) و(ليال مصرية)، وقصائد (اندجيلو)، و(القمر يتألق) و(التعويذة)، وغيرها[٥].

ولم يتوقف تأثير (ألف ليلة وليلة) على أدباء الحركة الرومانتيكية الروسية وحدها فى القرن الماضى، بل امتد هذا التأثير إلى الأدباء الواقعيين الكبار من أمثال ل. تولستوى، م. جوركى، ن. تشرنيشفسكى، الذين تعرفوا فى سن مبكرة (ألف ليلة وليلة) وتأثروا بها فى أعمالهم.

ويروى لنا كاتب روسيا الكبير ل. تولستوى عن قصة تعرفه على حكايات (الليالى) حين كان يستمع إليها مع جدته، وهو فى سن الرابعة عشرة، من راو أعمى كان يعيش معهما، وكان يقص عليهما كل ليلة حكاية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وقد «كانت جدته تفضل النوم وهى تسمع حكايات (الليالى)، وكان الراوى يكمل الحكاية فى اليوم التالى من النقطة التى نامت عندها الجدة»[٦].

وقد تأثر ل. تولستوى فى بعض قصصه بحكايات (الليالى)[٧].

أما الكاتب والناقد الكبير ن. تشرنيشفسكى، فقد أشار فى مقدمته لروايته (قصص فى قصة) إلى تأثره بـ(ألف ليلة وليلة):

«ليست كل أساطير «ألف ليلة وليلة». بالأساطير السحرية. لقد خرجت روايتى «قصص فى قصة» مباشرة من حبى لـ «ألف ليلة وليلة». إن تأثير أساطير «ألف ليلة وليلة» يتغلب فى معالجتى لمادة الرواية، وقد انتقل الشكل أيضا من الأساطير العربية إلى مجموعتى»[٨].

كذلك تأثر أديب روسيا الكبير مكسيم جوركى بقراءة (ألف ليلة وليلة)، وعبر عن إعجابه بهذا الأثر الكبير:

«تعد «أساطير شهرزاد» أعظم أثر بين الآثار العظيمة للإبداع الشعبى الشفهى. إن هذه

الأساطير تعبر باكتمال مذهل عن سعى الشعب الكادح لأن يكرس نفسه «لروعة الخيال العذب» وللهو الحر بالكلمة، وهى تعبر عن القوة الجامحة للفانتازيا المزدهرة لشعوب الشرق من العرب والإيرانيين والهنود. إن هذا النسيج الأدبى قد ولد فى عمق القدم، وامتدت خيوطه الحريرية متعددة الألوان فى الأرض كلها بعد أن غطاها بيساط من الكلام بديع الروعة»[٩].

وتدين (ألف ليلة وليلة) لجوركى بفضل إصدارها فى ترجمة حديثة عن الأصل العربى[١٠] فى سلسلة «الأدب العالمى» التى أسسها جوركى وترأسها فى السنوات الأولى بعد ثورة ١٩١٧، وقد قدم جوركى لهذه الترجمة فى سعادة بالغة:

«إننى أحيى بحرارة إصدار «الأكاديمية» لأول ترجمة لأساطير «ألف ليلة وليلة» عن الأصل العربى. إن هذا العمل يعد مأثرة ثقافية راسخة للمترجم وعملاً جيداً وعصرياً تماماً للدار النشر»[١١].

الحداثيون الروس: الرومانتيكيون الجدد

«أدب الدكادنس»، «الموديرنيزم» و«الرومانتيكيون الجدد»، هذه المسميات جميعها كانت ـ وماتزال ـ تطلق على التيارات الشكلانية الجمالية التى ارتبطت بمدارس التجريب فى الأدب الروسى فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

وتعد السنوات ١٨٩٥ ـ ١٩٠٢ فترة الميلاد والتكوين الأول لشعر الرمزية (سيمفوليزم)، ثم تعد السنوات ١٩٠٣ ـ ١٩٠٩ فترة نهضة «الموجة الثانية» للرمزية التى كانت تتميز بالدرجة الأولى «بالحمية الدينية»، ثم السنوات السبع من ١٩١٠ ـ ١٩١٦ حين كانت الرمزية تعانى أزمة تدخل فى طور انحلال. وأتت تيارات جديدة للدكادنس لتحل محلها وهى «الأكميزم» (القمية)، و«الفوتوريزم» (المستقبلية). وفى نهاية السنوات العشر الأولى التى أعقبت ثورة أكتوبر ١٩١٧ حين كانت هذه التيارات لاتزال معروفة بعد[١٢].

ورغم اختلاف الأبحاث التجريبية لهذه المدارس الشكلية، فإنها كانت تلتقى جميعها عند رؤية «الفن للفن»؛ وهو المبدأ الذى كان سببا فى الهجوم الشديد الذى لقيته هذه التيارات بعد الثورة السوفيتية (١٩١٧) إذ أشير إليها فى كثير من الكتابات النقدية السوفيتية على أنها تيارات «معادية للشعب» وبعيدة عن الواقع.

عن تيارات الحداثة كتبت الناقدة ن. كروتيكوفا:

«الموديرنيزم الروسى ظاهرة مختلطة ـ على نحو خاص ـ وهو ما اتضح فى حدود المدارس فى إطار هذه الظاهرة، وقد كانت التيارات الأساسية منها هى الرمزية، والأكميزم، والفوتوريزم، لكن الجوهر الفكرى والجمالى، والموقع الاجتماعى والسياسى لها جميعها ظل واحدا: الموديرنيزم كان يعنى انصراف الكاتب عن المعالجة الإيجابية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة له»[١٣].

«الأكميزم»

ويعد تيار «الأكميزم» من أهم تيارات الحداثة فى الأدب الروسى، وقد بدأ ظهور هذه الجماعة فى عام ١٩١٠ فى وقت احتضار الرمزية وتحللها، وامتد نشاطها حتى بداية العشرينيات من القرن الحالى.

تألفت هذه الجماعة من مجموعة من الأدباء الذين التفوا حول ما أسمى «ورشة الشعراء» التى أسسها وقام بدور المنظر الرئيسى لها الشاعر ن. جوميليوف وضمت الشعراء آنا أخماتوفا، م. كوزمين، أو. ماندلشتام، ف.ناربوت وغيرهم.

وقد أعلن ن. جوميليوف عن «الأكميزم» بوصفه التيار الوريث للرمزية، ففى دراسته عن «ميراث الرمزية والأكميزم» كتب جوميليوف:

«إن الأكميزم مشتقة من الكلمة اللاتينية akme وهى تعنى أعلى درجة من أى شيء الازدهار، الوقت المزهر أو «الأدميزم»[١٤]، النظرة الجسورة القوية الواضحة تجاه الحياة، التى تتطلب توازنا كبيرا للقوة، ومعرفة أكثر دقة للعلاقات بين الذات والموضوع، أكثر مما كان عليه الحال فى الرمزية، غير أنه كى يؤكد هذا التيار نفسه بكل اكتمال، وكى يصبح الوريث الجديد بالسلف، فمن الضرورى أن يقبل ميراث الرمزية، ويلبى احتياجات القضايا التى طرحتها»[١٥].

وقد أشار جوميليوف إلى الرمزية الفرنسية بوصفها الأساس لكل الاتجاهات الرمزية التى يجدر وضعها فى الاعتبار:

«مثلما كان الفرنسيون يبحثون عن شعر جديد أكثر حرية، فإن أدباء «الأكميزم» يسعون إلى تحطيم قيود الأوزان من خلال نبرة متغيرة أكثر حرية»[١٦].

وعن علاقة «الأكميزم» بالرمز أوضح جوميليوف:

«إننا نقدر الرمزيين تقديرا عاليا لما أشاروا إليه من أهمية الرمز فى الفن. إلا أننا لسنا مستعدين للتضحية بوسائل التأثير الشعرى الأخرى مقابل الرمز، ونحن نبحث عن توافق كامل بين الرمز والوسائل الشعرية»[١٧].

لقد تمرد أدباء «الأكميزم» على الرمز حين دخلت الرومانتيكية فى تناقض مع حدود الرمز، وحين صار المضمون ضيقا فى إطاره، ووضعوا الحدث فى المرتبة الأولى، يليه الرمز الذى يمكن للحدث أن يتجسد من خلاله.

إن الأسس الجمالية لـ «الأكميزم» قد تتضح بشكل أفضل من خلال الاقتراب من نماذج من أعمال جوميليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) التى لبت عناصرها الفنية التجارب الإبداعية لتيار «الأكميزم». وقد تخيرنا للتحليل من بين أعمال جوميليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) صورة السندباد لما تنطوى عليه من دلالات تخص منهجه الفنى[١٨].

آخر الرومانتيكيين الروس

«إن شعر جوميليوف هو شعر الفعل النشط، والموقف قوى الإرادة من الواقع، شعر الشخصية الشجاعة ذات الطاقات، إنه شعر المشاعر الناصعة الدنيوية، القوية، وفى الوقت ذاته شعر الفكر المحدد. إنه شعر الانجذاب تجاه الغريب، غير العادى، غير المألوف»[١٩].

بهذه الكلمات عبر الناقد يورى أندرييف عن الكثير من سمات أعمال ن. جوميليوف فى مناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على ميلاده فى عام ١٩٨٦، وهى الذكرى التى أعيد فيها الاعتبار إلى اسم جوميليوف وأعماله بوصفه «واحدا من أكبر الشخصيات التى أسهمت فى تطور الشعر فى روسيا فى القرن العشرين (ما يسمى بالعصر الفضى)، وبوصفه رائدا لمدرسة شعرية كاملة «الأكميزم»، ولمكانته المؤثرة على إنتاج الكثير من الشعراء البارزين فى عصره»[٢٠].

سنوات طويلة تفصل بين التاريخين: الاحتفال به عام ١٩٨٦، وإعدامه فى عام ١٩٢١ على أيدى السلطة الرسمية بتهمة المشاركة فى مؤامرة مناهضة للسلطة السوفيتية[٢١].

وخلال الفترة ما بين التاريخين التى تربو على ستة عقود، عانت أعمال جوملیوف من الإهمال والنسيان وخاصة فى فترة الحكم الستالينى، مما جعل أعماله معروفة بشكل محدود فى الفترة السوفيتية الماضية، ولم يتناول أعماله بالدراسة سوى عدد قليل جدا من الدراسات، ومن ثم فدراسة موضوعات هذه الأعمال تعد مجالا خصبا أمام الباحثين.

أما فيما يخص علاقة أعمال جوملیوف بـ (ألف ليلة وليلة) والموضوع الشرقى بعامة، فإن هذا الموضوع لايزال فى بدايته، وأرجو أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات أخرى تتناول الجوانب المتعددة من الموضوع الشرقى فى أعمال جوملیوف.

ولد ن. جوملیوف فى عام ١٨٨٦ فى أسرة طبيب بحرى، وقد تتلمذ على الشاعر الروسى أ. انينسكى الذى كان له فضل اكتشاف الاهتمامات الشعرية عند جوملیوف.

تلقى جوملیوف فى البداية تعليما عسكريا، لكنه سرعان ما هجر الدراسة العسكرية، وسافر إلى فرنسا فى عام ١٩٠٧؛ حيث درس الأدب الفرنسى فى جامعة السوربون.

شارك متطوعا للدفاع عن وطنه فى الحرب العالمية الأولى، ونال وسامين عسكريين لقاء التميز فى الأداء الحربى.

ظهرت أول قصيدة لجوملیوف فى عام ١٩٠٢، أما أول ديوان له فقد صدر فى عام ١٩٠٥ بعنوان (طريق الغزاة)، ثم تلته المجموعات (زهور رومانتيكية) ١٩٠٦ - ١٩٠٨، (اللؤلؤة) ١٩١٠، (السماء الغريبة) ١٩١٢، (الحقيبة) ١٩١٦، (الشعلة) (١٩١٨)، (الخيمة) ١٩٢١، وغيرها، فضلا عن كتاباته الدرامية والنثرية والنقدية ونشاطه فى الترجمة. لفتت قصائد جوملیوف الأنظار إليها بطابعها الرومانتيكى المميز فكتب عنها الشاعر الرمزى بريوسف:

«شعر جوملیوف يعيش فى عالم خيالى وهمى تقريبا، إنه يغترب عن المعاصرة على نحو ما، وهو يشيد لنفسه بلدانا، ويسكنها مخلوقات من الناس والوحوش، والشياطين، وتخضع الظواهر فى هذه العوالم ليس للقوانين العادية للطبيعة، بل لقوانين جديدة أمر الشاعر بوجودها»[٢٢].

إن الانصراف عن الواقع المعاصر، والتحليق فى دنيا الخيال والفانتازيا ،كانا ملمحا مميزا لطريق أعمال جوملیوف، وقد عبر الشاعر عن علاقته بالواقع المعاصر فأشار:

«إننى متأدب مع الحياة المعاصرة

لكن يوجد بيننا حائل».

ولقد كان هذا الانصراف عن الواقع مميزا لإبداع جيل كامل من الحداثيين الروس، فى تلك الفترة التاريخية القلقة المتوترة التى سبقت أحداث ثورة أكتوبر فى عام ١٩١٧، وكان هذا الانصراف يعكس موقفا رافضا من الواقع المعاصر، ثم من أحداث ثورة أكتوبر (١٩١٧).

ومن نقطة الانصراف عن الواقع انطلق «آخر الرومانتيكيين» فى سياحة فى عمق الزمان والمكان.

الشاعر السندباد

عن مكانة الرحلة بالنسبة إليه كتب ن. جوملیوف إلى الشاعر ف. سولوجوب:

«إنه لمن اليسير بالنسبة إلىّ أن أفكر فى نفسى على أنى رحالة أو محارب أكثر من التفكير فى نفسى باعتبارى شاعراً. رغم أن الفن، بالطبع، أغلى بالنسبة إلىّ من الحرب، ومن أفريقيا»[٢٣].

الرحلة إلى الشرق تقليد قديم عند الأدباء الروس، وبخاصة الرومانتيكيين منهم، فقد شاهد الرومانتيكون فى الشرق موطنا لم تفسده الحضارة المدنية، ومن ثم شدوا رحالهم إليه بحثا عن إجابات عن الكثير من الأسئلة التى كانت تؤرقهم، وعن ملاذ للنفس القلقة الهائمة. ارتحل البعض إلى الشرق القريب: إلى القوقاز، وشد بعضهم رحاله إلى الشرق القديم، ومن بين هؤلاء كان الأديب. ن. جوميليوف.

سافر جوميليوف إلى القارة الأفريقية أربع مرات، وامتدت رحلاته قرابة العامين، وزار عدداً من بلدان القارة الأفريقية: مصر، والسودان وتشاد، وأثيوبيا، وجيبوتى.

كانت أول زيارة قام بها جوميليوف إلى أفريقيا فى عام ١٩٠٧، وقت دراسته فى باريس، وكانت ثانى زيارة فى عام ١٩٠٨، أما ثالث زيارة فقد تمت فى عام ١٩١٢، وكانت رابع رحلة فى عام ١٩١٣[٢٤].

كانت الرحلات الأفريقية بالنسبة إلى جوميليوف مصدرا حيا لذلك العالم الثرى من الأساطير و«الشرقى»، و«الغريب»، و«غير العادى» الذى استمدت منه أشعاره كثيرا من رموزها، ومعانيها، وأخيلتها.

ومع الرحلة، أتى البطل الشرقى إلى أعمال جوميليوف وتقاطعت صورة البطل والشاعر: الشاعر السندباد الذى رحل عن مدينته كى يغزو الفضاءات.

ولقد كان من الطبيعى أن تجذب رحلات السندباد فى (الليالى) اهتمام جوميليوف، وأن تصبح صورة السندباد البحرى من الصور الأثيرة فى أعماله، فقد ظهرت هذه الصورة فى أكثر من عمل له.

فى ملتقى للشعراء[٢٥] قرأ جوميليوف قصيدته عن السندباد «المبهر» (١٩١١)، فأثارت القصيدة إعجاب الحاضرين، فأخذوا يرددون معا المقطع الثانى من القصيدة:

«ومن جديد تسود بغداد
ومن جديد يرحل السندباد
ويدخل مع الشياطين فى عراك
ومن جديد تبحر السفن
من الأرض المصرية
إلى البصرة العظيمة»[٢٦].

إن هذه الصورة للسندباد التى يرسمها جوميليوف تتوازى وصورة السندباد فى (الليالى) الذى اختار طريق الرحلة والمغامرة، وجمع أمواله، واشترى بضاعة، وسافر من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، متحديا الصعاب والأهوال.

لقد كان السندباد البحرى فى (الليالى) يؤمن بأن من جد وجد»، ولهذا قرر ركوب البحر منشدا!

«بقدر الكد تكتسب المعالى
ومن طلب العلا سهر الليالى
يغوص البحر من طلب اللآلى
ويحظى بالسيادة والنوال
ومن طلب العلا من غير كد
أضاع العمر فى طلب المحال»[٣٧].

أما السندباد عند جوميليوف،فهو لا يبغى سوى الرحلة والمغامرة.

«الربح والشرف للتجار
لكن لا، فالربح لا يجذبهم»[٢٨].

إن صورة السندباد الشجاع المغامر تبدو متسقة مع البرنامج الجمالى لأدباء «الأكميزم» الذين تغنوا بالبداية

الصحيحة للحياة، وبالإنسان القوى. ويلتقط جومليوف من رحلات السندباد فى (الليالى) مغامراته الشيقة، فيحكى لنا:

«فى السهول المكشوفة فوق الهاوية،

آه من سر الأسرار، آه من طير الرخ

أليست جزيرتك البعيدة

كانت لهم نجمة للطريق؟

لقد اقتدت البحارة

إلى مغارة الجن والذئاب،

الحافظة للضيم القديم

وعلى الجسور المعلقة

عبر الأشجار الداكنة الحمرة

إلى وليمة هارون الرشيد»(٢٩).

فى المقطع السابق يرسم جومليوف صورة شعرية لمغامرتين من مغامرات السندباد فى (الليالى)، المغامرة الأولى حدثت فى السفرة الثانية حين وجد السندباد نفسه وحيدا فى إحدى الجزر، بعد أن رحلت سفينته بالركاب أثناء نومه، فانتابه الحزن والغم، ونظر من حوله فلم ير «غير سماء، وماء وأشجار، وأطيار، وجزائر ورمال»(٣٠).

وحين فكر السندباد فى حيلة للخروج من الجزيرة كان طائر الرخ بالنسبة إليه هو «نجمة الطريق»، فقد ربط السندباد نفسه فى طائر الرخ الذى طار به بعيدا إلى البلاد العامرة. لقد كان منظر هذا الطائر مثيراً للدهشة، فكما يصفه السندباد فى (الليالى) كان طائراً:

«عظيم الخلقة، كبير الجثة، عريض الأجنحة، طائرا فى الجو. وهو الذى غطى عين الشمس، وحجبها عن الجزيرة، فازددت من ذلك عجباً»(٣١).

أما الرحلة إلى مغارة الجن، فهى عن السفرة السابعة فى الليالى.

وعلى ذكر رحلات السندباد فى قصيدة «المبهر»، يشير جومليوف إلى بغداد والبصرة وهارون الرشيد. وهو هنا لا يخرج عن إطار الرحلات فى (الليالى)، فقد حدثت رحلات السندباد فى (الليالى) فى زمن هارون الرشيد، وكانت تبدأ من بغداد، ثم إلى البصرة: نقطة العبور إلى البحر. وكان السندباد بعد عودته من رحلاته يقصد ـ أحيانا ـ هارون الرشيد.

وتتقاطع صورة البطل الغنائى مع صورة السندباد فى قصيدة «المبهر»؛ فالبطل الغنائى الذى يطالعنا فى بداية القصيدة حزينا على «الأمس»، يعود فى نهاية القصيدة يتذكر ذلك «الأمس»،حين كان ينطلق وراء الرحلة والمغامرة:

«لقد كنت ملكك يا سندباد فيما مضى

وأبحرت حاجا خانعاً (٣٢)

ومن ورائى حياة رغدة مسالمة

كى ألقى حسين(٣٣)

فى الحدائق حيث الزهور وحوض الماء

على الشاطىء خلف سميرنا(٣٤) القديمة

فمتى، ياربى، لكم

تضنينى الأحلام الطاهرة!».

إن جومليوف يعود مرة أخرى إلى صورة السندباد فى مسرحيته الشعرية «أبناء الله» التى تحكى عن الفتاة ـ الروح ـ «بيرى»(٣٥) التى تهبط إلى الأرض لتكون من نصيب أفضل أبناء آدم.

تظهر في مسرحية (أبناء الله) صورة السندباد (والد الشراء) عائدا من رحلته التي يحكي لنا عنها:

«مضى عام منذ غادرت وطني

طفت البحار مع الأغنية

وسفينتي تمتلىء بالياقوت

هبات من ملك سيلان

كنت وجيها لنيبال

وقتلت عجوز البحر

وقبضت يدى الماهرة

على طائر الرخ في الظلام

تاجرت خلف السحاب

وفي عمق المحيط

حيث ناس بذيول أسماك

صلت لى، كما للإله

بعيدا، خلف الدائرة القطبية،

في مغارة الجن الجليدية

كان إبليس الملعون صديقا لى،

والجنية المرعبة زوجا لى

آه، يا أحجار بغداد البيضاء!

آه، من رائحة الثوم العذبة!

تضحك الشفاه، القلب سعيد

يدى سخية مع الجميع»[٣٦].

في المقطع السابق يصف جومليوف السندباد عائدا من رحلته محملا بالأحجار الكريمة والهدايا التي كان يغدق منها على الأهل والأقارب، ولا تخرج هذه الصورة عن صورة السندباد في (الليالي)، فقد كان السندباد يعود في نهاية سفراته محملا بالمتاع النفيس والهدايا، فها هو ـ مثلا ـ يحكي لنا عن عودته في السفرة الثانية:

«ثم جئت إلى مدينة بغداد دار السلام، وجئت إلى حارتي ودخلت داري، ومعي من صنف حجر الماس شيء كثير، ومعي مال ومتاع وبضائع لها صورة.

وقد اجتمعت بأهلي وأقاربي، ثم تصدقت ووهبت وأعطيت وهاديت جميع أهلي وأصحابي...»[٣٧].

وتستأثر القوى الغيبية في رحلات السندباد باهتمام جومليوف فقد كان عالم أسفار السندباد يحفل بالعجيب والخارق والمثير، وبالمخاطرة والمواجهة مع قوى الطبيعة وما وراء الطبيعة. وجومليوف في المقطع السابق يتخير بعض هذه القوى ليخط منها صورته الشعرية؛ فالسندباد يقتل «عجوز البحر»، وفي حكايات (الليالي) في السفرة الخامسة يحكي لنا السندباد قصة مشابهة عن شيخ قابله في إحدى الجزر «مؤزر بإزار من ورق الشجر»[٣٨].

حمله السندباد، مقطوعاً لينقله من مكانه، لكنه رفض النزول عن أكتاف السندباد، مما اضطر السندباد لاستخدام الحيله للتخلص من هذا الشيخ غريب المنظر، فقد كانت رجلاه «مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة»[٣٩]، كذلك يقابل السندباد في الصورة الشعرية عند جومليوف «ناسا بذيول أسماك»، وهي تذكرنا بالأسماك الغريبة التي كان يشاهدها السندباد في (الليالي)؛ فقد شاهد مثلا «سمكا وجهه مثل وجه البوم»[٤٠]، وشاهد كذلك «سمكة على صفة البقرة وشيئا من صفة الحمير»[٤١].

إن عالم العجيب في قصص (الليالي) لا يعترف بالفواصل بين عالم الإنسان والحيوان والجن، فهناك:

«حيوانات كثيرة مما يراها السندباد في رحلاته ومما يراها بلوقيا وسيف الملوك وغيرهم من أبطال القصص في أسفارهم البعيدة ومهامهم التي يضيعون فيها، كلها تتبادل أجزاؤها الصفات التي يمتاز بها الإنسان والحيوان...»(٤٢).

ومن رحلات السندباد التي يخصها جومليوف بالاهتمام، رحلته إلى مملكة الجن في السفرة السابعة، وقد سبق أن أشار إلى هذه الرحلة في قصيدة «المبهر». إن جومليوف يعود في مسرحية (أبناء الله) إلى رحلة السندباد في مدينة الشياطين، ويشير إلى زواجه من «الجنية المرعبة». ويحكي لنا السندباد في (الليالي) عن قصة زواجه من ابنة شيخ الجن التي تشبه في جمالها بنات الإنس، فقد كانت:

«في غاية الحسن والجمال، بقد واعتدال، وعليها شيء كثير من أنواع الحلي والحلل والمعادن والمصاغ والعقود والجواهر الثمينة»(٤٣).

وتظهر في مسرحية (أبناء الله) صورة بغداد ذات «الأحجار البيضاء». لقد أولع الحداثيون الروس بصور المدن القديمة للشرق القديم، وكانت هجرة الحداثيين إلى هذه المدن تحمل في طياتها رغبة في الانصراف عن المدينة الحديثة التي كانت تثير قلق الشعراء وخوفهم.

إن هذا الاهتمام من جانب جومليوف بصورة بغداد يأتي متسقا مع المكانة التي أولتها لها قصص (الليالي) بوصفها مركزا عربيا قديما شهد أحداثا مهمة، وارتبط باسم هارون الرشيد.

هناك عدد من القوى الغيبية التي يأخذها جومليوف عن قصص (الليالي)، وهي تظهر في كثير من تفاصيل مسرحية (أبناء الله)، وقد تلعب دورا مساعدا في تحريك الأحداث، فالدرويش في المسرحية يهدي الفتاة: الروح «بيري» «وحيد القرن الأبيض» الذي يصفه جومليوف بأنه «مرعب في غضبه»، ويحكي لنا السندباد البحري في (الليالي) في سفرته الثانية عن حيوان يشبه وحيد القرن:

«صنف من الوحوش يقال له الكركدن يرعى فيها رعيا مثل ما يرعى البقر والجاموس، ولكن جسم ذلك الوحش أكبر من جسم الجمل ويأكل العلق، وهو دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ في وسط رأسها، طوله قدر عشرة أذرع وفيه صورة إنسان»(٤٤).

كذلك يرد في مسرحية (أبناء الله) ذكر اسم خاتم سليمان، ويشير السندباد في (الليالي) إلى اسم سيدنا سليمان. أما خاتم سليمان، فيرد ذكره في حكاية «القماقم السليمانية» في (الليالي).

وتظهر في المسرحية فتاة لها جناحان، يطلق عليها جومليوف اسم «العنقاء»(٤٥).

وعن رأيه في توظيف القوى الغيبية في العمل الأدبي أشار جومليوف:

«أما فيما يخص الملائكة، والشياطين، والأرواح العفوية الأخرى، فهي تدخل في عداد مادة الفنان ولا يجب أن يكون لها ثقل وجود أكثر من الصور الأخرى»(٤٦).

إن القوى الغيبية في مسرحية (أبناء الله) لا تحجب عنا الكثير من الشخصيات والتفاصيل المستمدة من الواقع.

وتكتسب صورة الشاعر الإيرانى «حافظ» مكانة مهمة فى مسرحية (أبناء الله)، وذلك رغم أنها لا تحتفظ من الشخصية التاريخية لحافظ سوى ببعض المعلومات الشكلية. إن جومليوف يولى الشعراء مكانة خاصة، ويضفى عليهم بعض الملامح من طابعه، ولذا نجد أن «حافظ» فى المسرحية يقع عليه الاختيار من الفتاة: الروح «بيرى».

إن الجمع بين شخصية الشاعر الإيرانى حافظ والشخصيات العربية فى مسرحية (أبناء الله) لا يخرج عن روح (الليالى) التى تمزج بين البيئة العربية والبيئات الأخرى.

كذلك تحتفظ صور البدوى والخليفة والدرويش فى مسرحية (أبناء الله) بالكثير من السمات الواقعية التى ارتبطت بهذه الصور فى الحياة؛ ففى صورة الخليفة العربى - مثلا - جسد جومليوف القوة أو البطولة، والفروسية، وحب الشعر والحرب والصيد التى اشتهر بها بعض شخصيات الحكام العرب، التى انعكست فى بعض قصص (الليالى). يقول الخليفة للفتاة «بيرى»:

«تملقنى منجمى بجد
بعد حصوله على هبة
لكن، حقا، فبريق خاتمى
يهدى الموت والانتصار
أعرف، أن مثل هذا الثراء
والجميلات، والعسكر لا يوجد عند أحد
أما أنت فكما الزمرد
وأنا أحبك أنت وحدك
وسأنسى ابنة عمى
والديوان، والصيد، والحرب
ولسوف نسمع الريح الجبلى
من التراس الحجرى المنيف
وننظر إلى المدينة، الخاضعة لنا
وإلى العالم الذى يعيش من أجلنا».

ويستخدم جومليوف فى المسرحية الكثير من المسميات العربية ذات الدلالات الحضارية، التى تكتب بالروسية بنطقها العربى، وذلك مثل الكلمات (شيخ، زمرد، إبليس، درويش، عزرائيل، قاضى، الله، وغيرها).

وقد ساهمت الكلمات العربية النطق فى تجارب التجديد فى الأسلوب الشعرى التى أولع بها أدباء الحداثة، والتى كانت إحدى وسائلها توسيع الأفق الجغرافى، والتاريخى، واللغوى.

ومن جهة أخرى، تعكس مسرحية (أبناء الله) ملامح الأسلوب الشرقى الذى تشكل عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والذى كان من سماته استخدام الصور الشرقية والعلامات المميزة لنمط الحياة الشرقية. فجومليوف - مثلا - يشير فى المسرحية إلى «أسواق الرقيق»، و«مغانم الحرب»، و«العبيد المخصيين» وغيرها.

إن تيارات الحداثة التى هوجمت فى الفترة السوفيتية الماضية بسبب شعارات «الفن للفن» قد سارت إلى هذا المبدأ من مواقع متباينة.

عن فهمه لجواهر الفن وعلاقته بالحياة، أشار جومليوف:

«إن الفن بعد أن يولد من الحياة يسير إليها من جديد، ولكن ليس مثلما يسير عامل زهيد الأجر بل كما يسير المتضجر المشاكس»(٤٨).

إن ثنائية الفن/ الفن لا تجد تعارضا عند جوميليوف مع ثنائية الفن / الحياة، ففى الأولى وجد تجسيدا لطبيعة الفن وجوهره، وفى الثانية وجد تعبيرا عن العلاقة المتبادلة بين الفن والحيـاة.ومن هنا المزج بين الحلم والواقع فى أعمـال جوميليوف، بين النسيج الرومانتيكى والمثل الأعلى المفعم بالقوة والشجاعة والإقدام الذى جسده بطل جوميليوف الغنائى، ومن هنا أيضا كان اللقاء بين أعمال جوميليوف وروائعة الأدب العربى (ألف ليلة وليلة) التى لبت عناصرها، ونسيجها الفنى (الواقع/ الخيال)، الكثير من الاحتياجات الإبداعية للحداثيين الروس.

هوامش ومراجع:

١ ـ نسبة إلى حركة النبلاء الديسمبريين التى حدثت فى ١٤ ديسمبر عام ١٨٢٥.

٢ ـ يقدم **المعجم الإنسكلوبيدى السوفيتى** التعريف التالى «للأكميزم»: «تيار أدبى رجعى تشكل فى روسيا فى سنتى ١٩١٢ و١٩١٣ واستمر حتى عام ١٩٢٢، وقد كان يتزعمه الأديبان ن. جوميليوف، وجورديتسكى، وقد ارتبط بهما الشعراء زينكيفيتش، آنا اخماتوفا، ناربوت، ماندلشتام، وآخرون. ويتسم الموقع الأدبى والسياسى «للأكميزم» بالعداء تجاه التيارات الأدبية التقدمية، وتجاه الواقعية، والذعر من الثورة، والحد الأقصى من الفردية، والشكلية القاتلة، والدعاية «للفن» الخالص، والانصراف إلى الغرابة. وقد اتجه بعض أدباء «الأكميزم» بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية إلى معسكر الثورة المضادة». انظر **المعجم الإنسكلوبيدى**، تحرير ب. فيدنيسكى، جـ ١، موسكو، ١٩٥٣، ص ٤٢.

٣ ـ إـ كراتشكوفسكى، **المؤلفات المختارة**، جـ ٥، موسكو ـ لينتجراد، ١٩٥٨، ص ٤٢.

٤ ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٥ ـ عن هذا الموضوع انظر: مكارم الغمرى، **مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى**. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر ١٩٩١، رقم ١٥٥، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ص ٩٣ ـ ١١١.

٦ ـ ل. تولستوى، **ذكرياتى**، موسكو، ١٩٣٣، الطبعة الثانية، ص ٢٠.

٧ ـ لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع والكتابات التى تناولته راجع الفصل الخاص بتولستوى فى كتاب مكارم الغمرى **مؤثرات عربية وإسلامية** (مرجع سابق)، ص ٢٠٣ ـ ٢٤٤.

٨ ـ تشرنيشفسكى، **المؤلفات الكاملة** فى خمسة عشر جزءاً، جـ ١٢، موسكو، ١٩٤٨، ص ١٣٠.

٩ ـ ن . م. جوركى، **عن الأساطير، المؤلفات الكاملة** فى ثلاثين جزء، جـ ٢٥، موسكو ١٩٥٣، ص ٨٧.

١٠ـ صدرت هذه الطبعة عن دار نشر «أكاديميا» بداية من عام ١٩٢٩ وهى ترجمة كاملة لـ (**ألف ليلة وليلة**) عن الأصل العربى بلا حذف أو اختصار، وقد ترجمها م. سالى، وراجع الترجمة وحررها إ. كراتشكوفسكى وقد انتهت هذه الترجمة عام ١٩٣٩، وأعيد طبعها مرة أخرى فى الفترة ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩. عن أ. كريمسكى، **تاريخ الأدب العربى الحديث** (القرن التاسع عشر ـ بداية القرن العشرين) موسكو، ١٩٧١، ص ٨٢.

١١ ـ م. جوركى، جـ ٢٥، (مرجع سابق)، ص ٨٩.

١٢ ـ ف. أرلوف، **مفترق الطريق من تاريخ الشعر الروسى فى بداية القرن العشرين**، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١.

١٣ ـ ن. كروتيكوفا، **الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين**، كييف، ١٩٧٠، ص ١٠.

١٤ ـ نسبة إلى آدم الذى شاهد فيه أدباء «الأكميزم» نموذجا للشخصية القوية.

١٥ ـ ن. جوميليوف، «**ميراث الرمزية والأكميزم**»، فى كتاب جوميليوف، **قلب روسيا الذهبى**، مولفات، كيشنيوف ١٩٩٠، ص ٤٩٨.

١٦ ـ المرجع نفسه، ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩.

١٧ ـ نفسه، ص ٤٩٩.

١٨ ـ هناك أعمال أخرى لجوميليوف تحمل عناصر الموضوع الشرقى **وألف ليلة وليلة** منها مثلا، **الدرويش الثمل، بكاء على المشرق، ظل من النخلة، الرداء المسموم، مذكرات أفريقية**.

١٩ ـ ى. اندرييف، **فى عداد إنجازات الثقافة الوطنية**، مجلة «المسرح»، موسكو، عدد سبتمبر، ١٩٨٦، ص ١٦٧.

٢٠ ـ نفسه، ص ١٦٨.

٢١ ـ فى فترة السنوات الخمس الأخيرة تم كشف النقاب عن الكثير من الوثائق المحظورة فى الفترة السوفيتية الماضية، وعاد إلى حيز الوجود بعض القضايا التى ارتبطت بأسماء الأدباء الذين تعقبتهم السلطة السوفيتية، وقد تم كشف براءة جوميليوف من التهمة التى أعدم بسببها. انظر مقالة ج. تيريخونوف، **عودة إلى قضية جوميليوف**، مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد)، عدد ديسمبر، ١٩٨٧.

٢٢ ـ عن مقدمة كتاب ن. جوميليوف مؤلفات «قلب روسيا الذهبي»، مرجع سابق، ص ١٦.
٢٣ ـ عن أشعار وخطابات آنا أخماتوفا، ون.جوميليوف المنشورة في مجلة «نوفي مير» موسكو، ١٩٨٦، عدد ٩، ص ٢٢٤.
٢٤ ـ تناولت دراسة م. ڤولبن عن الرحلات الأفريقية لجوميليوف وصف رحلات جوميليوف إلى القارة الأفريقية أنظر مجلة «شعوب آسيا وأفريقيا»، موسكو، عدد ١، ١٩٨٩، ص ٩٨ ـ ١٠٩.
٢٥ ـ أشير إلى هذه الواقعة التي حدثت في أمسية للشعراء في ١٦ أبريل ١٩١١ في دراسة ب. ا زادوفسكي، ود. تيمنتشيك، حول سيرة جوميليوف، مجلة «الأدب الروسي»، موسكو، عدد، ١٩٨٨، ص١٧٨.
٢٦ ـ ن. جوميليوف، المهر في كتاب جوميليوف، مختارات، موسكو، ١٩٨٩، ص ١٩٤.
٢٧ ـ ألف ليلة وليلة، كتاب الشعب، طبعة مطابع دار الشعب، جـ ٢، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٨٢٠.
٢٨ ـ جوميليوف، المهر، ص ١٩٤.
٢٩ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٣٠ ـ ألف ليلة وليلة، (مرجع سابق)، جـ ٢، ص ٨٢٦.
٣١ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٣٢ ـ كانت رحلات جوميليوف إلى أفريقيا تكتنفها المغامرة، فقد كان والده يعارض سفره أثناء الدراسة، ولكن جوميليوف كان يدخر من نفقات تعلمه في باريس لكي يقوم برحلاته، وقد روى جوميليوف عن مغامرة حدثت معه في إحدى رحلاته حين اضطر للمبيت في قاع إحدى السفن مع الحجاج، عن مقدمة كتاب جوميليوف، مختارات، مرجع سابق، ص ٦.
٣٣ ـ ظلت انطباعات رحلات جوميليوف إلى أفريقيا وثيقة الصلة بأعماله، وربما يكون «حسين» المقصود هنا هو الشيخ حسين الذي يطلق اسمه على بعض القرى والجبال في إثيوبيا، وقد ورد اسمه في مجموعة قصائد الخيمة.
٣٤ ـ سميرنا، الاسم اليوناني القديم لمدينة أزمير.
٣٥ ـ بيري: تعني في اعتقادات الشعوب الإيرانية امرأة رائعة لها أجنحة، تحمي الناس من الأرواح الشريرة. عن معجم اللغة الروسية الصادر عن أكاديمية العلوم السوفيتية الطبعة الثالثة، جـ ٣، موسكو، ١٩٨٧، ص ١٠٩.
٣٦ ـ ن. جوميليوف، أبناء الله، في كتاب جوميليوف، مؤلفات، قلب روسيا الذهبي، مرجع سابق، ص ٣٩٦.
٣٧ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٢٩.
٣٨ ـ نفسه، ص ٨٤٥.
٣٩ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٤٠ ـ نفسه، ص ٨٢٣.
٤١ ـ نفسه، ص ٨٣٥.
٤٢ ـ سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ٢١٥.
٤٣ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٥٦.
٤٤ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٢٨.
٤٥ ـ العنقاء مكتوبة بالروسية بنطقها العربي، ويعطى لسان العرب أكثر من تفسير لكلمة العنقاء، فهي «طائر عظيم لا ترى إلا في الدهور»، وطائر يكون عند مغرب الشمس «طائر لم يره أحد»، طائرة كأعظم ما يكون لها عنق طويل، من أحسن الطير، فكانت تنقض على الطير فتأكلها».
انظر لسان العرب لابن منظور، جـ ٤، طبعة دار المعارف، (دون تاريخ)، ص ٣١٣٦.
٤٦ ـ ن. جوميليوف، ميراث الرمزية والأكميزم، مرجع سابق، ص ٥٠٠.
٤٧ ـ ن. جوميليوف، أبناء الله، مرجع سابق، ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦.
٤٨ ـ عن مقدمة كتاب ن. جوميليوف، مختارات، (مرجع سابق)، ص ١٥.

الحكايات الشعبية التركية
وألف ليلة وليلة *

برتف نايلى بوراتاف

فى عام ١٩٢٩، أشار أوتو سبايس Oto Spies (١) إلى أن بعض الحكايات العربية يتضمن، من حيث الموضوع، ملامح مشابهة لبعض الحكايات الشعبية التركية التى تروى مغامرات مشاهير العشاق؛ وقد ذكر أسماء جانب منهم، وردت فى (فهرست) ابن النديم(٢). من المعلوم أن جزءاً من حكاياتنا (التركية) يدور حول حياة «عشاق» (شعراء غزل جوالة troubadours) كان لهم وجود تاريخى أو معترف به فى التراث. فى كتابنا الأخير، حيث درسنا هذا النوع الأدبى على وجه الخصوص (٣)، نوضح أن (الفهرست) يتضمن كذلك، فى هذا الصدد، مؤشرات على التماثل بين تراثنا (التركى) وتراث العرب: إذ إن به إشارة إلى قصص مغامرات وعشق، أبطالها شعراء عاشوا فعلاً.

كذلك ذكرنا أن الدراسة المقارنة للفنون السردية التركية والعربية تبشر بنتائج ثرية بالنسبة إلى المستشرقين. إن مانسميه «تركلو حلق حكايلرى» (حكايات شعبية تصاحبها أغان) يذكرنا بالقصة الأغنية Chantefable التى عرفت فى العصر الفرنسى الوسيط. إن هذا النوع فى تعريفه الواسع، حيث يتوالى النثر والنظم، ينتشر انتشاراً عريضاً فى الشرق كما فى الغرب (٤). إلا أننا نجد أكثر الأنماط قرباً من أنماطنا (التركية) فى الأدب العربى. تسمح المقارنات الأولية بأن نقرر، من ناحية، أن بعض «تيمات» thémes الأدبين ترجع لمصادر مشتركة. ومن ناحية أخرى، فإن عدداً من الموضوعات sujets، والموتيفات motifs، بل بعض خصائص شكل الحكايات التركية، مقتبس من القصص العربى الضارب فى جذور تاريخية أعمق.

أكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العلاقات الوثيقة قائم فى (ألف ليلة وليلة): تبدأ قصة «بدر الدين حسن» الواردة فيها على النحو التالى: ينام «بدر الدين» فى تربة

* هذه ترجمة لمقال les récits Populaires turcs (Tlikayé) et les Mille et une nuits المنشور فى مجلة Oriens, vol I, p 63- 73 1948 — ترجمة وليد الخشاب، قسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة.

أبيه، «نور الدين على»، ترى الجان أنه يليق بـ«ذات الجمال»، ابنة عزيز مصر، المزمع تزويجها بأحدب، فتنقل الشاب أثناء سباته، إلى فراش الجميلة[٥]. تتناول حكاياتنا الشعبية (التركية) عموماً تيمة الحب وليد الرؤيا والحلم وتعاطى إكسير المحبة. إلا أن هناك حكاية من هذه الحكايات تتبع مغامرة «بدر الدين» على نحو يكاد يطابقها: فى قصة «المحزونى»؛ بناء على أمر النبى سليمان، ينقل الجان «مينا»، ابنة والى حلب، إلى فراش «المحزونى» ابن الخوجة «فيناى الإرزرومى»، وهكذا يقع الشابان فى هوى أحدهما الآخر[٦].

فى قصة «بدر الدين»، يتصور «عجيب» الذى أتى ثمرة ليلة غرام بين «بدر الدين» و«ذات الجمال»، أن جده لأمه شمس الدين هو أبوه. عندما يكبر عجيب، يرميه أطفال الحى بصفة «ابن السفاح» فيثور على أمه ويعرف اسم أبيه ويرحل بحثاً عنه. تتحقق العودة إلى هذه الموتيفة فى رواية «كرغلو» (فصل داغستان): يتخلى «كرغلو» عن أم «حسن باى» وهى بعد حبلى به. يتصور «حسن باى» أن جده هو أبوه. ثم يكتشف هو أيضاً أصله الحقيقى عن طريق بعض الأطفال، ويرحل طلباً له[٧]. والواقع أن قصة بدر الدين شديدة الشبه بقصصنا الشعبى (التركى) المصحوب بأغان، لطابعها الواقعى ولتضمنها عدداً كبيراً من الأحداث الثانوية التى تعقد حبكتها، وعدداً من الفواصل الفكاهية، وعلى وجه الخصوص، لأن الأبطال فى غير موضع يتكلمون شعراً، لانفعالهم بموقف ما أو لمجرد الوصف.

من وظائف الحوار المنظوم فى الحكايات الشعبية التركية أن يسمح للأبطال بالتفاهم بين بعضهم وبعض، دون إثارة انتباه من حولهم، والأمثلة عدة فى هذا الصدد، فى أدبنا (التركى). فى (ألف ليلة وليلة)، تحتوى قصة «قمر الزمان» على حوار منظوم يتسم بالسمات نفسها: هنا أيضاً نجد صديقاً «لبدور» أرسلته هى إلى «قمر الزمان» حبيبها، فيلجأ للشعر ليتعرف عليه قمر الزمان، دون أن يلحظ الآخرون، مشيراً من طرف خفى إلى مغامرة الشابين اللذين تحابا دون أن يرى أحدهما الآخر[٨].

كما نجد، فى حكاية «بياض» و«رياض»، مثالاً بديعاً على الصلة التى تربط تراث الحكائين الأتراك بتراث العرب، على مستوى كل من الشكل والمضمون[٩]. فى حدود معرفتنا الحالية، لم تظهر عندنا (فى التراث التركى) حكايات على النمط السابق وصفه، قبل القرن السادس عشر. بيد أن القصة الأغنية (الحكاية) العربية المذكورة أعلاه ترجع إلى القرن الثالث عشر، كما يوضح فى مقدمته محققها ومترجمها أ.ر.نيكل. وهى تتسم فعلاً بسمات قصص المغامرات الغرامية، المذكورة فى (فهرست) ابن النديم، وبطلها شاعر أيضاً. أما الحدث فشديد البساطة؛ يقع «بياض» فى هوى «رياض»، الجارية الأثيرة لسيدة ثرية، وتبادله عشقاً بعشق. لكن السيدة لاترغب فى الافتراق عن «رياض» فتعترض طريق زواجهما. إلا أن الشفقة على الحبيبين تأخذها فى نهاية المطاف، فتزوجهما. ترفع قصائد «بياض» من شأن هذه الحبكة العادية وتزيدها طلاوة، وكذلك تقوم ردود بياض بالشعر، والرسائل الشعرية المتبادلة والأغانى على العود أثناء اللقاء.. إلخ، بالدور نفسه، تماماً كما فى أدبنا (التركى). كذلك توجد سمة مشتركة بين هذا النص والحكايات التى يذكرها (الفهرست)، وتتمثل هذه السمة فى الإشارات لمغامرات قيس وكثير وعروة، أشهر شعراء الحب العذرى الذين أوردهم ابن النديم[١٠].

بوسعنا أن نكثر من إيراد مثل هذه الأمثلة على «موتيفات» مشتركة وعلى تماثلات شكلية، لكن إقامة مقارنة شاملة بين الحكايات الشعبية التركية والعربية لايدخل فى إطار هذا المقال. سوف نرجىء بيان الحصر المقارن للموتيفات إلى أن نتم ما انتوينا من نشر النصوص أولاً بأول، مكتفين بمحاولة إنجاز دراسة أكثر تفصيلاً لحالتين محددتين..

١ـ احتراق «كريم»

فى (ألف ليلة وليلة)، تروى لنا حكاية «الصعلوك الثانى» [١١] كيف فقد هذا الصعلوك سليل الأمراء عيناً. مسخه عفريت (جنى شرير) قرداً ثم فك سحره وأنقذته ابنة سلطان. وتصف الحكاية صراعها مع العفريت. إن موتيفة الصراع، من حيث خطوطها العريضة، تنتشر انتشاراً واسعاً، لاسيما عند الرواة الشرقيين. ويمكن تمييزها لاستخدامها تحولات متتالية فى الصراع. فى الحكاية التركية «على جنكيز عيونه» (لعبة على جنكيز) تمثل هذه الموتيفة عقدة الحدث بحق. إلا أن بالحكاية العربية عنصراً لم أجد له مثيلاً فى أية حكاية أخرى، وهو يضفى جدة على الصراع بين قوتين متعاديتين تتحولان من مسخ إلى مسخ: إذ إن العفريت يتخذ صورة النار ليحسم المعركة، وكذلك تفعل الفتاة. وفى اختلاط الشعلتين، يسقط العفريت وقد صار كومة رماد. تخرج الفتاة منتصرة من المعركة، لكن انتصارها لايدوم، فما أن تعود لصورتها الأولى، حتى تهلكها نار العفريت التى ظلت بها، فتهوى فوق رماده [١٢].

فى حكاية «كريم وأصلى» يعرض احتراق البطلين فى ثلاث تنويعات تتفاوت درجات التشابه بينها:

(١) فى النسخة المطبوعة:

يقوم أبو «أصلى». وهو قشيش (قس) أرمنى، بإلباس ابنته ثوب زفاف مسحور، ثم يفضى إليها برغبته الأخيرة، إذ يحين موعد زواجها، فيشير عليها بألا تدع أحداً يحل عنها الثوب سوى «كريم». وفى ليلة الزفاف، يفشل كريم فى حله بشتى الوسائل. فينفث من فيه لهباً يغطى كل جسده ويأتى عليه. تمكث «أصلى» أربعين يوماً بجوار رماد حبيبها، وعندما تتطاير ذرات الرماد، تشرع هى فى جمعها وتكنسها بشعرها فتومض شرارة تحرقها.

(٢) نسخة خطية:

عندما يعجز «كريم» عن أن يحل ثوب «أصلى» المسحور، ينفث لهبا يمسك بجسده. وبرغم أنه نصح حبيبته بألا تلقى عليه ماءً، فإنها لاتحتمل المنظر وتعصى أمره، فيزيد الماء النار اشتعالاً. تلقى «أصلى» بنفسها فى النار ويحترقان معاً [١٣].

(٣) مخطوط مكتبة جامعة إسطنبول (رقم ١١٥٢T):

تمر ليلة العرس دون أن يتمكن «كريم» من أن يلمس «أصلى». فى الصباح، يهرب العشاق خزياً إلى الجبل. تزفر الفتاة، فيخرج من جوفها لهب أخضر ويلف «كريماً». ثم يحرق «كريم» بدوره «أصلى». وتهب الريح لتذرو رماد العاشقين [١٤].

فى هذه التنويعات الثلاث، نرى احتراق العاشقين المحبطين معاً بلهب منشؤه زفرة أحدهما. أصل هذا اللهب صراع، كما فى (ألف ليلة وليلة). فى الظاهر هنا، أن طرفى الصراع ليسا عدوين، لكن يمكن أن نعتبر ثوب «أصلى» المسحور رمزاً لعداوة القس المتعصب الذى يأبى أن يعطى ابنته لمسلم. فى الواقع، ينبغى تفسير الحدث على أنه صراع بين «كريم» و«القشيش».

هناك، بمواضع أخرى فى أدبنا (التركى)، مجازات ملطفة تعبر عن صراع حتى الموت بين طرفين مسلحين بقوى سحرية فى صورة مطاردة غرامية بين شخصين. هاكم مثلان بديعان، تشبه موتيفاتهما الأصلية موتيفات قصة الصعلوك الثانى فى (ألف ليلة وليلة)، وهما مأخوذان من حكايات تنتمى لنمط «لعبة على جنكيز» الشهيرة. المثال الأول قصيدة كتبها بير سلطان عبدال أو نسبت إليه، وهو شاعر «قزل باش» (علوى) من القرن السادس عشر. معركة الحكاية تصبح فى هذه القصيدة مطاردة رقيقة بين عاشقين: يتحول العاشق تفاحة، تنمو على شجرة فى حديقة الحبيبة، فتتحول الحبيبة عصا فضية تسقط الثمرة. ثم يتحول العاشق إلى قبضة من الذرة وينتثر على الأرض فتحول الحبيبة نفسها إلى عصفور وتلتقطه. يتحول العاشق إلى صقر، فتتحول الحبيبة نفسها إلى صقيع، وتجمد جناحيه. يتحول

العاشق إلى ريح عاتية تنثر حبات الصقيع، فتصبح الحبيبة على شفا الاحتضار، وترقد فى طريقه. يتحول العاشق إلى عزرائيل ويذهب ليقبض روح المحتضرة. تتحول الحبيبة نفسها إلى ملاك الجنة ويكتشف فيها العاشق (بير سلطان) مرشداً ويدخل معها الجنة[١٥]. أما المثال الثانى، فنجده فى «تركو» (أغنية) عديلة: تسأل البطلة إلى أين تفر إن تحولت الأرض محيطاً: سوف تحول نفسها إلى عصفور وتطير. وإن صار العاشق صقراً سوف تهبط ثانية إلى الأرض. وإن صار عزرائيل، سوف تفر إلى الجنة[١٦]. ليس بين أيدينا لهذه التركو إلا نص ناقص ومشوه، إلا أنه ليس فى جوهره سوى تنويعة على قصيدة بيرسلطان، تخففت من العناصر الصوفية التى تربط الخلاص بوجود المرشد.

لاشك فى أن التيمة العربية عن اشتعال الفتاة والعفريت لم تنتقل بطريقة آلية بحتة إلى حكاية «كريم» الخرافية. إن فكرة الحب الذى يلتهم الإنسان بنار الهوى تتردد «كموتيف» فى شعرنا الشعبى (التركى). إن تخيل الاشتعال من الحب وأخيراً «نار الزفرة»، تعبير انتهى به المطاف إلى الدخول فى معجم لغة الحياة اليومية، وطورت مواضعته بطريقة ملموسة على نحو أكبر فى أدب الديوان (حيث تتخذ هذه الشعلة شكل عمود يرتفع حتى السماء). وقد كان بعض التشبيهات الأليجورية المماثلة منطلقا لخلق أسطورة «كريم». تقول القصائد المضمنة فى هذا الفصل (عن طريق المجاز طبعاً) إن كريماً يحترق بهمومه، كذلك لعبت هذه التعبيرات المجازية دوراً فى إنشاء الحكاية. على أى حال، ينبغى ألا ننسى أن فى أدبنا الشعبى (التركى)، وفى أى أدب قديم على وجه العموم، لاتتنزل التيمات على الفنانين بوحى سماوى، بل تنبع دائماً من مصادر تراثية قديمة. إن الفنان المحدث والوسط الجديد يطوعان هذه المصادر بالطبع، ويجريان عليها من التعديلات ماهو كفيل بإفقادها ملامحها. على كل حال، فإن تيمة احتراق كريم تعد تيمة مبتكرة؛ لم نجد لها معادلاً فى حكاياتنا أو فى قصصنا الشعبى (التركى)، مع كل الظروف الخاصة التى أسلفنا الإشارة إليها. وقد مر بنا موتيف صراع العفريت وبنت السلطان وتحولهما إلى لهب ثم إهلاك أحدهما الآخر، كما نراه فى (ألف ليلة وليلة).

٢ـ كرمنشاه وخوداداد

إن قصة «خوداداد» الموجودة فى ترجمة جالان Galland لـ(ألف ليلة وليلة)[١٧] ليست فى الأصل حكاية من حكايات الكتاب؛ فهى تعود لمصدر مختلف، وقد أدرجت بالكتاب فى غفلة من جالان، إذ كان المفترض، فى الواقع، أن يتضمنها كتاب (ألف يوم ويوم) الذى وضعه بيتى دى لاكروا Petet de la Croix ومساعدوه[١٨].

تندرج هذه الحكاية فى إطار نمط مختلف من الدواوين، فى الأدب العربى: حكايات عن تقلبات مأساوية، وامتحانات عسيرة يخرج منها الأبطال خروجاً سعيداً، ويجزون عن صبرهم خيراً. وعموماً، فاسم هذه الحكايات (الفرج بعد الشدة) يدل على جوها العام. والأعمال التى تحمل هذا الاسم موغلة فى القدم فى الأدب العربى. وطبقاً للمعلومات التى يوردها شكرو قرجان الذى نشر دراسة قصيرة عن هذه الدواوين، فإن أقدمها قد كتب فى القرن التاسع. أما النسخ التى وضعت على أساسها الطبعة العربية من (الفرج ...)، فتعود إلى القرن العاشر. وأقدم مخطوط تركى بهذا العنوان، تمكن شكرو قرجان من الاطلاع عليه، يعود إلى عام ١٤٩٢. لكنه يشير إلى مخطوط يرجع إلى عام ١٤٥٢، ذكره فامبيرى Vambery[١٩]. وتظهر قصة «خوداداد» فى نسخة ١٤٩٢. بوسعنا، إذن، أن نعتبر تاريخ ميلادها قديماً إلى حد ما فى ديوان الحكايات الشعبية التركية.

يقابلنا موضوع «خوداداد» وموتيفته الأساسية فى قصة أغنية حديثة نوعاً: قصة «كرمنشاه» (كرمنشاه

حكايزى) التى وضعها فاكرى (عزيز أسطى)، وهو شاعر شعبى من منطقة كرس بوشوف (فى القرن التاسع عشر) برغم أن العنوانين وخطتى العملين لايتطابقان تماما.

وفيما يلى ملخص سريع لمحتوى القصتين، للمقارنة بين هذين العملين[٢٠]:

(١) كرمنشاه:

يغضب ملك خراسان على زوجه ويرسلها إلى زوج أخته، باشا (تفليس)، كى يقتلها. يشفق الباشا على المرأة اليافعة ويبقيها سالمة مصونة. وحيث إنها قدمت «تفليس» حبلى، فإنها تلد صبياً تسميه «كرمنشاه». يكبر الصبى، وفى المنام، يقع فى غرام ابنة ملك «هرات» ويسافر بحثاً عنها، فى طريقه يلتقى «بحجة عرب»، أحد قواد «كرغلو»، وقد استقر بصحراء «مغان»، بعد رحيل سيده إلى عالم الأربعين الخفى «كركلار»، وهى شخصيات إسلامية من الأولياء الصالحين). يتصارعان ثم يصيران صديقين. يواصل الشاب رحلته حتى يصل إلى مملكة أبيه. ينزل هناك ضيفاً على جده لأمه، ويقدم للملك، ويعقد صداقة مع إخوته ويحوز محبة سيد البلاد، دون أن يكشف عن هويته. ذات يوم، يقوم عملاق بخطف إخوته، أثناء الصيد. يخشى «كرمنشاه» العودة إلى حضرة الملك، فيقتل العملاق الذى خطف حبيبته أيضاً، ويحرر الفتاة وإخوته كذلك من الأسر. لكن إخوته يطعنونه بنذالة منقطعة النظير، ويتركونه مهملا مع الفتاة، متصورين أنه مات. تحمل الفتاة خطيبها إلى «تفليس»، وهناك تضطر إلى مفارقته للحظة. فى هذه اللحظة، يحمله بستانى أهله العجوز إلى منزله، ويفقد كل من الشابين أثر الآخر. تدخل أم «كرمنشاه» إلى المنزل الذى يرقد به ابنها وتتعرف عليه. وينتهى المطاف بالفتاة إلى أن تعثر عليه أيضا.

أثناء ذلك يرحل «حجة عرب» بحثاً عن صديقه ويصل إلى «تفليس» على رأس جيشه، ثم يحمل «كرمنشاه» وكل أهله إلى خراسان، حيث يكشفون عن هويتهم، ويعاقبون الإخوة الأنذال. ثم يتبوأ «كرمنشاه» وأمه المكانة التى يستحقانها بجوار الملك.

(٢) خوداداد (ترجمة جالان):

كان سلطان حاران (منطقة بديار بكير) محروماً من الولد. وأخيراً تأكل زوجاته الخمسون حبات رمان مسحور، فيصرن جميعاً حبالى.

يعتقد السلطان أن إحداهن ليست حبلى فينفيها إلى سامراء، بلد ابن عمه. وهناك تلد هذه المرأة (فيروزه) ولداً اسمه «خوداداد»، كذلك الأخريات يضعن ذكوراً.

يخرج الملك للحرب. يتطوع «خوداداد» فى جيشه، دون أن يكشف له عن هويته ويكسب وده ويصبح معلم الأمراء، إخوته. أما هؤلاء فيغارون منه. فيلجأون للمكيدة كى يفقدوه عطف الملك ويوردوه موارد التهلكة، إذ يطلبون منه الإذن بالخروج للصيد، ثم لايعودون مساءً. يغتاظ الملك من أن «خوداداد» قد ترك الأمراء الشبان يخرجون وحدهم، وينذره بالقتل إن لم يعثر عليهم. يخرج «خوداداد» بحثاً عنهم ويلتقى فتاة أسرها زنجى وحبسها مع الأمراء. يفك «خوداداد» أسرهم جميعاً ويتزوج الفتاة ويكشف هويته لإخوته. فى طريق العودة، يطعنه إخوته الغيورون ويتركونه مع المرأة الشابة وقد ظنوه ميتاً. وبينما تذهب هى بحثاً عن طبيب، يحمل فلاح «خوداداد» ويداوى جروحه.

على صعيد آخر، عادت فيروزه إلى سلطان حاران، وتخبره أن خوداداد الذى خدم فى قصره دون أن يكشف عن هويته هو ابنه. ثم يدخل الطبيب والمرأة الشابة ويشرحان للسلطان المكيدة التى دبرها الأمراء، فيأمر بإلقاء أبنائه فى السجن.

لكن العدو يهاجم البلاد. وإذ يشرف جيش السلطان على الهزيمة، يظهر «خوداداد» وينقذ أبيه من البلاء ويعفو عن إخوته الغيورين.

أعربية هى أم تركية أقدم صورة من هذه القصة؟ برغم أن أحداً لايستطيع أن يجيب عن هذا السؤال إجابة يقينية، إلا أن من الممكن افتراض أن ترجمة لديوان (الفرج...) قد مهدت لنقل الموضوع العربى إلى حكاية «كرمنشاه» التركية؛ إذ إن هذه الحكاية قد وضعت فى زمن حديث إلى حد كبير. ويجوز أن الفاكيرى قد اعتمد فى قصته على مصدر مكتوب، أى على ترجمة تركية لديوان (الفرج...)، وقد أضاف طبعاً بعض الفصول، مثل نجدة ضابط كرغلو، حجة عرب، كما جدد الموضوع تماماً باستخدام الزخرف الشعرى، الذى يميز الحكايات الشعبية التركية.

كما يمكن قبول تفسيرين آخرين محتملين لأصل هذه الحكاية، وإن شاب كليهما الضعف، الأول أن صيغة شفهية واحدة قد تطورت فأفرزت من ناحية قصة خودادا، ومن ناحية أخرى قصة كرمنشاه. فى هذه الحالة، تكون القصة قد تحولت إلى صيغة أدبية فى ديوان (الفرج...). وعلى صعيد آخر، تبعاً لتطور مغاير، منفصل عن هذه الصيغة المكتوبة، تكون القصة منطلقاً لما ألفه الفاكيرى. أما الاحتمال الآخر فأن تكون الحكاية قد انتقلت أولاً من كتاب (الفرج...) إلى التراث الشفاهى، قبل أن يستخدمها الفاكيرى فيما بعد.

على أن من بين هذه الأطروحات الثلاث، تبدو لنا الأولى أكثرها منطقية على الإطلاق. والواقع أن «مدعمى»، أحد أحفاد «فاكيرى»، وهو «عاشق» (شاعر شعبى) من بوشوف، يروى لنا أن جده كان واسع الاطلاع، كثير الأسفار، وأنه قد أمضى ردحاً من الزمن بإسطنبول، إبان حكم محمود الثانى. وقد أطلع دون شك على كل هذه الدواوين القديمة. وعلى أى حال، فإن «مدعمى» فى أيامنا هذه، يرجع فنه إلى جده الأعلى «فاكيرى»، محدداً كل مصادره الوسيطة، وهو يستخدم فى أسلوبه مواضعات «كتبية» لانلتقيها عند معاصريه.

ثم إن «مدعمى» وكذلك «العشاق» الآخرين يكشفون بوضوح إلى أى مدى يستخدم الحكاؤون فى منطقة «كرس» و«صوره» دواوين قديمة فى أعمالهم، أو «التفاريح» كما يقولون. باستثناء القصص التى تعتمد على حوادث حقيقية، وسير «العشاق» المزيدة بخيال الراوى، والمواقف التى تشير «لكرغلو»، تكاد تكون كل الحكايات الأخرى مزجا حديثاً فى التراث الشفاهى لموضوعات مقتبسة من المصادر المكتوبة. ويشير «مدعمى» نفسه لحكايات عدة اعتمدت على أعمال مثل (ألف ليلة وليلة)، و(حفت بيكر) ... إلخ[٢١].

إن المقارنة بين المصادر الشرقية المكتوبة، مثل (ألف ليلة وليلة)، والحكايات الشعبية التركية المنتمية للتراث الشفاهى، كفيلة بأن تكشف لنا الكثير عن وحدة ثقافة بلاد الشرق وعن التبادل الثقافى فيما بينها. وسوف تسمح الأبحاث التى تتجه هذا الاتجاه، بتقرير المدى والكيفية التى تعرضت بهما موضوعات وموتيفات، متماثلة فى الأصل، إلى تعديلات، فى رحلتها من عصر لآخر، ومن بيئة اجتماعية لأخرى. وإن قلة الدراسات من هذا النوع تثير الأسف العميق، خاصة فى مجال الأدب الشعبى التركى.

الهوامش :

(١) أ. سبايس، **Türkische Volksbücher** ، ليبزيج، ١٩٢٩ ص ١٨ـ١٩.

(٢) انظر ابن النديم، **فهرست**، ليبزيج، ١٨٧١، جـ١، ص٣٠٦

(٣) بيرتف بوراتاف، **خلق حكايلرى وخلق حكايتشيليغى Halk hik ayeleri ve halk hikâyeciligi** ، أنقرة، ١٩٤٦، ص١٦٥.

(٤) نفسه، ص٦٥ ـ ٥٧.

(٥) **ألف ليلة وليلة**، ترجمة جالان (إلى الفرنسية)، طبعة جارنييه جـ١، ص٢٣٩ ومايلى. انظر شوفان: Chauvin المكتبة العربية، Bibl. arabe جـ٦، ص١٠٢ ومايلى وألف ليلة وليلة، ترجمة جالان، جـ٢، ص٨٥ ومايلى.

(٦) انظر ب. بوراتاف، **خلق حكايلرى**، ص٧٥ ومايلى.

(٧) برتف نايلى (بوراتاف)، **Kâroglu Destani** ، إسطنبول ١٩٣١، ص٤٦ـ٤٧

(٨) جالان، **ألف ليلة وليلة**، جـ٢، ص١٠٧

(٩) أ.ر. نيكل Ritter ؛ **قصة غرام بياض ورياض. أمثولة أغنية شرقية ذات أسلوب فارسى.**
Historia de los amores de Bayady Riyad; una chantefable oriental en estils persan (Vat, AR. 368).
نيويورك ١٩٤١. ذكر لى هذا المرجع أ.هـ. ريتر.

(١٠) نيكل، نص ص٣ وترجمته ص٤.

(١١) جالان، **ألف ليلة وليلة**، جـ١، ص١٠٤ ومايلى. انظر **ألف ليلة وليلة**، ترجمة هيننج (إلى الألمانية)، طبعة ركلام، جـ١، ف٣ ومايلى. تعتمد كل من ترجمة هيننج والترجمة التركية على الصيغة المصرية التى تحولت إلى طبعة بولاق.

(١٢) جالان، **ألف ليلة وليلة**، جـ١، ص١٢٥

(١٣) عن هذا المخطوط، انظر م. طغرل، **كـريم وأصلى**، فى **Dil ve Tarils - Cog`rafya Fakültesi** Dergisi, 1.saye غ 3 e وب. بوراتاف، **خلق حكايلرى**، ص٢٠٧ وأخيراً: شكرى ألشتين، **كريم وأصلى**، دراسة قيد النشر.

(١٤) سوف يورد شكرى ألشتين هذه التنويعة فى دراسته.

(١٥) برتف بورتاف وعبد الباقى جلبنارلى، بير سلطان عبدال، ١٩٤٣، ص١٣٣.

(١٦) أحمد طلعت، **Halk surlerinin Sckil ve nesi** ، ١٩٢٨، ص٣٧ ـ ٣٨. انظر الترجمة الفرنسية لهذه الأغنية فى:
.E. Saussey, **litterature populaire tur** qu
باريس، ١٩٣٦ ص١٨.

(١٧) جالان، جـ٢، ص٣٦٠ ـ شوفان، المكتبة العربية، جـ ٦، ص٦٩، ٢٣٧.

(١٨) انظر شوفان، جـ٦ ، ص٧١.

(١٩) شكرى قرجان، **Ferec ba`d essiddo** Osmanli dasrinde mensur hikagecligimize ait bir eser; .
أنقرة، ١٩٤٥فى Belleten (Turk di Kurumu).

(٢٠) انظر ملخص الحكاية وبعض نماذج من الأغانى فى كتابنا **Lzakli halk suri anyalajisi** ، جـ٢ وانظر ب. بوراتاف، **خلق حكايلرى**، ص٣٧.

(٢١) برتف بوراتاف، **خلق حكايلرى**، ص٣٢ ـ ٣٤.

ألف ليلة وليلة

آفاق جديدة للتوصيل

عبد المنعم تليمة

تنبئ الشواهد من حولنا أن البشرية تنتقل من طور الكتابة إلى طور الصورة. وليس معنى هذه العبارة زوال الكتابة، إنما معناها زوال استقلالها. لقد ظلت الكتابة، آلاف السنين، أداة تدوين وتوثيق وحفظ وتوصيل، لكنها صارت اليوم أضيق من أن تتسع لانهمار المعلومات والمعارف وتراكمها، وأعجز من «تسجيل» تعقد الإبداعات العلمية والفكرية والفنية وشمولها، وأبطأ من تلبية حاجات هذه المعلومات والإبداعات، هذا التوصيل الذى بات يعتمد السرعة والاتساع الكبيرين. وكل الذى ذكرناه هاهنا عن الكتابة ليس أمراً قائماً بذاته، إنما هو واحد من جملة عناصر تمثل مايجرى فى ساحات المشهد الثقافى فى عصر مابعد الصناعة الذى نعيش بواكيره اليوم، ونستشرف آفاق تطوره فيما نستقبل من أيام. إن ما يجرى أبعد بكثير من انتهاء استقلال الكتابة؛ إذ إنه يتصل اتصالاً حميماً جوهرياً بتعديل طرائق تعرف العالم وطرائق التعريف به، يتصل بالإبداع والتلقى فى آن، وفى هذه الآفاق تتغير المفهومات التى تواترت عن تصنيف العلوم والفنون، فى اتجاه وحدة المعرفة البشرية. وبدهى أن كل ذلك إنما يتصل اتصالاً مباشراً بما درجنا عليه من خصائص الأبنية الثقافية المحلية والإقليمية، وصلات الثقافات المختلفة صراعاً وحواراً، فى اتجاه المشترك الثقافى الإنسانى.

وقبل معالجة اندماج الكتابة فى أداة توصيل أقدر وأدق وأدل وأوسع وأبقى، ننظر فيما جرى على الكتابة ذاتها وهى «مستقلة» عندما استعانت بالتكنولوجيا العصرية للتشبث باستقلالها وتحسين أداء وظيفتها. اصطنع الإنسان كل مادة عرفها ليدون ويوثق ويحفظ معرفته وخبرته: النقش، الحيوان جلده وعظامه، النبات لحاء الشجر وسعف النخيل وورق البردى، المعدن حديد ونحاس وفضة وذهب، مواد البناء الحجر وألواح الطين وأعمدة المعابد وجدران المقابر، ثم الورق. وظل استخدام الورق مئات السنين، معتمداً على النساخة ـ وكانت

* أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

النساخة مهنة معتبرة فى حضارات العصور الوسيطة، وعرف نساخون بمهارتهم ودقتهم ـ ولكنها كانت حرفة شاقة مكلفة، كما كان ناتجها محدوداً، فبقى المكتوب محصوراً بين أيدى الآحاد أو العشرات. ومنذ خمسة قرون، توصل الألمانى يوهان جوتنبرج (١٣٩٨ ـ ١٤٦٨م) إلى صنع الحروف المنفصلة، فبدأت صناعة الطباعة التى لم تتطور تطوراً ذا بال طيلة أربعة قرون كاملة. ومنذ قرن واحد ـ أى فى نهاية القرن التاسع عشر ـ ابتكرت آلات جمع الحروف والتصوير الملون، فقفزت صناعة الطباعة قفزات كبيرة. بيد أن الأمر قد تبدى، بعد نصف قرن فقط من هذا التطور، على نحو لا يفى بحاجات التقدم الثقافى والمعرفى الجديدة. تبدى عجز الكتابة ـ مستقلة ـ عن استيعاب هذا التقدم تسجيلاً وتوصيلاً وحفظاً، كما تبدت مشكلات ثانوية محيطة؛ منها التكلفة العالية فى صناعة الطباعة، ومنها مشكلات صناعة الورق وارتفاع أسعاره، ومنها الفاقد الكبير فى المطبوع. وتقدم الكمبيوتر ليعالج مشكلات المكتوب، فوضع بين أيدى الناس المادة المكتوبة الضخمة، فى قرص صغير، مرئية مسموعة. ولم يعالج الكمبيوتر بهذا التطور المشكلات الفنية فى طباعة المكتوب فحسب، بل إنه عالج فى الوقت ذاته مشكلات توزيع هذا المكتوب، فصار هذا التوزيع على أوسع نطاق ممكن. لكن الشأن لم يكن معالجة مشكلات الكتابة، وإنما كان الشأن زوال استقلال الكتابة، واندماجها بغيرها ـ الإشارات والعلامات والإيماءات والنبرات والأداءات والظلال والتمثيل والتشكيل... إلخ ـ فى وعاء توصيل أقدر على تسجيل (المادة) وأقدر على بقائها وحفظها وعلى توزيعها وترويجها.

ولقد ذكرنا ـ صدر كلامنا هذا ـ أن ما يجرى على الكتابة هو وجه واحد مما يجرى فى الثقافة عامة فى عصر مابعد الصناعة، إذ إن الانتقال من طور الكتابة إلى طور الصورة إنما يتصل اتصالاً بتغير كيفى فى مفهومات إنتاج الثقافة وطرائق تلقيها، ويتسع هذا التغير الكيفى لمفهومات جديدة تفسر ملامح الأبنية الثقافية التاريخية الموروثة وترصد تجادلها فى هذا العصر وتضئ المشترك الإنسانى فيما بينها. إن التقدم غير المسبوق فى العلم وتطبيقاته ـ العلم والتكنولوجيا ـ وما مهد لهذا التقدم من فكر وما صاحبه من نظر فلسفى جديد، كل ذلك ينص على أن إمكان أن «يتعرف» البشر على عالمهم بآليات واحدة بات ممكنا، وينص على أن إمكان أن يتلقى البشر «التعريف» بعالمهم بكافة إمكاناتهم وكل حواسهم وطاقاتهم العاطفية والذهنية بات ممكنا. ولا ريب فى أن وحدة المعرفة تدفع دفعاً إلى النظر ـ نقداً وتقويماً ـ فيما درجنا عليه من تصنيف للعلوم والفنون، كما أن توجه «المنتج» الثقافى اليوم إلى متلقين من كافة الثقافات يدفعه إلى إضاءة المشترك الثقافى بينهم ويدفعه إلى إعادة قراءة وتفسير الثقافات الموروثة للوقوع على الطوابع الإنسانية فيها. وفى الأمرين جميعاً، وحدة المعرفة والمشترك الثقافى، قول:

درج الدارسون على تقسيم ثنائى يميز بين العلم والفن. ثمة سبيل واحد، لديهم، أمام البشر إلى «معرفة» عالمهم، وثمة سبيلان إلى «التعامل» مع هذا العالم؛ سبيل العلم وسبيل الفن. أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة، كما تتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة. إن معرفة العالم مبذولة ـ بدرجات متفاوتة ـ للبشر، وإن العلم نشاط معرفى مخصوص ينهض به بعض البشر: العلماء. وإن الصلة الجمالية بالعالم مبذولة ـ بدرجات متفاوتة ـ للبشر، وإن الفن نشاط جمالى مخصوص ينهض به بعض البشر: الفنانون. ولا يميز هذا النظر بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية فحسب، بل إنه يفصل بينهما فصلاً، ثم يمضى مصطنعاً ثنائية أخرى تثبّت هذا الفصل، هذه الثنائية الجديدة هى ثنائية النافع والجميل. إن التعرف ـ فى هذا النظر ـ «نفعى» إذا كان موجهاً بحاجة عملية ساعياً إلى تلبيتها، وإنه «جمالى» إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها. إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها،

وإنما تتوجه قواهم المدركة إلى الصفات والعناصر التي تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية. ويتأسس على هذا النظر تاريخان للفن. أولهما تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية، وهو تاريخ الفن البدائي. وثانيهما تاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به «متخصص»، أي يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول «التجمعات» البشرية البدائية إلى «مجتمعات» ذات أنظمة اجتماعية محددة. في التاريخ الأول، كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية في دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً، وكان غير مقصود، فإن هذا العمل كان «جماله في نفعه». وفي التاريخ الثاني، برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة، وبرز لكل منها وظيفة و«نفع». في هذا التاريخ، استقلت تلك الظواهر - نسبياً - عن الممارسة العملية، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر - نسبياً - عن غيرها. والذي يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز «الأعمال الفنية» باعتبارها منتجات خاصة، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية «نفعه في جماله». لكن هذا النظر المتواتر يتعرض لنقدات جوهرية. فإذا كان الجميل قد تطور عن النافع، وإذا كانت الظاهرة الجمالية قد نضجت مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشري، فإن الجميل - بعد الاستقلال النسبي للظاهرة الجمالية - لم يتناقض مع النافع، بل إن تطور الفن أكد استحالة تمييز أحدهما عن الآخر أو الفصل بينهما في عمل من الأعمال. كذلك كان الشأن في ثنائية «المعرفة العلمية والصلة الجمالية». قررت هذه الثنائية أن قدرة البشر على تغيير عالمهم متوقفة على قدر مايعرفون عن هذا العالم، وأن سبيل البشر إلى معرفة عالمهم واحد هو الإدراك المقترن بالتفسير الذي يفضي إلى المعرفة، وإلى جانب معرفة العالم هناك الصلة الجمالية بهذا العالم وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد، هو الإحساس المقترن بالتقدير وهو الذي يفضي إلى صلة خاصة نوعية هي الصلة الجمالية. ولقد تقوضت هذه الثنائية بأساس جديد، يرى أن الإدراك والإحساس لايعملان متمايزين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الإدراك وحده وعمل الإحساس وحده، ومن ثمة يستحيل التمييز بين ثمرة كل منهما. من هاهنا لامجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولامجال - إذن - للتناقض بين العلم والفن.

وبدهي أن المقولات السابقة لن تستكمل دلالاتها وتخلص إلى نتائجها الحقة، إلا بأن يعرض الأساس الفكرى الجديد الناهض بالنقد والتقويم لتلك الأسس المتواترة في تصنيف كل من العلم والفن والأدب إلى حقول وأجناس وأنواع: في الأسس التقليدية المتواترة أن النشاط العلمي ينقسم إلى طائفتين عظميين من العلوم. الطائفة الأولى، هي مجموعة العلوم الإنسانية، ومدارها الإنسان فرداً وجماعة ومجتمعاً، ومفردات حقولها النفس والاجتماع والفلسفة والفن والقانون والسياسة والتاريخ والاقتصاد.. إلخ. ومحاور البحث في هذه الطائفة جملة من التصورات تعتد بذاتية الخبرة وخصوصيتها وتفردها ومايقترن بذلك من حرية اختيار وصياغة ملموسة حسية. أما الطائفة الثانية، فهي مجموعة العلوم الطبيعية، ومدارها الطبيعة ساكنة ومتحركة وحية، ومفردات حقولها الأحياء والكيمياء والفيزياء... إلخ. ومحاور البحث في هذه الطائفة جملة من التصورات تعتد بموضوعية الخبرة «التجربة» وعموميتها وما يقترن بذلك من حتمية وصياغة مجردة رمزية. وكان لهذه الثنائية سندها الفلسفي في المتواتر التقليدي، جعل هذا السند العالم عالمين، عالم خارجي (طبيعي) جامد ساكن وآخر داخلي (إنساني) موار بالرؤى والمشاعر والتصورات. ثم فصل ذلك السند بين العالمين فصلاً حاداً، فإذا أراد الإنسان «فهماً» لعالمه الخارجي، فإن عليه أن يتوجه إلى

أمر قد تم خلقه وإنجازه منذ البدء، فهو سكون وجمود، وإن عليه فى توجهه هذا أن يتخلى عن عالمه الداخلى الموار المتحرك، ليوفر «لفهمه» أكبر قدر من «الموضوعية». من هاهنا، كانت الحتمية فى العالم الطبيعى وكانت الحرية فى العالم الإنسانى. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قوض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع فى إدراك الإنسان لعالمه، أى فصل بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى، وبين ماهو اختيار وما هو إجبار، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسى وما هو مجرد... إلخ. ولقد اعتمد هذا الأساس الجديد الناهض فى نقده وتقويمه لذلك المنظور التقليدى المتواتر، على نتائج علمية مؤكدة. اعتمد ـ بين ما اعتمد عليه ـ على قاعدتى الكم والنسبية فى المادة الجامدة، وهما القاعدتان اللتان منحتا الفكر البشرى تصوراً جديداً عن «تكوين الكون» وآليات عمله ومسالك مساراته. واعتمد ـ بين ما اعتمد عليه ـ على الكشف عن عوالم المورِّثة، الجينة gene فى المادة الحية، وعلى الكشف عن كثير من حقائق الحياة يتضمنها حمض الخلايا النووى D.N.A

وسنجعل تصنيف النشاط الفنى الجمالى فى طائفة من الفنون، مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب فى طائفة من الأنواع. وعلى الرغم من أن المنظور التقليدى المتواتر قد خلف لنا تحديداً و «عدداً» معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً فى بيان أساس التصنيف وفى بيان التخوم الفاصلة بين فن وآخر. بل إن ذلك المنظور المتواتر ـ منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا ـ قد أقام أسواراً بين نشاطات إبداعية متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جميل» وفن «تطبيقى» وفن «حرفى» صناعى يدوى. فى الأساس الفكرى الجديد «توحيد» للفن، قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للتلقى. إن كل مافى العالم يتجلى «مواد» مهيأة لعمل المبدعين، كما أن كل مافى العالم يهيئ البشر لتلقى هذه المواد فى صياغاتها الجمالية. إن العالم يتجلى مواد جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاء يزخر بالكتلة والفراغ والضوء والنور والظل، ويتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من جسوم وحجوم وألوان، ويتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات ومايلحق بها من صوت ونبرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والعواطف والرؤى والأحلام. فإذا ماتملك المبدع هذه المواد وأحسن استخدامها بما أوتى من اقتدار جمالى، أخذ بيد البشر إلى أن يتملكوا عالمهم، وأن يدركوا موضعهم فيه، وأن يتسيدوا عليه. فى هذا الأساس الجديد يتبدى الإبداع قوة إنسانية كونية، تتأبى على التصنيف الضيق وتتغيا الوحدة الرحيبة. والمبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية ـ من حيث نشأة النوع الأدبى وتغيره وتاريخه وتلاشيه فى نوع أدبى آخر، أو انقراضه ـ هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعى فى هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها. هذا هو المبدأ التطورى العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخوالد فى كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى نشأت فيه. ولاتزال أعمال أدبية كثيرة ـ من أنواع أدبية قديمة: كالملحمة والسيرة والغنائيات ذوات الطوابع المهنية والحرفية والأسرية والدينية ـ تفى بحاجات جمالية وإنسانية عامة. لكن غلاة الشكليين من النقاد يفسرون الأنواع الأدبية من جهة التشكيل اللغوى الخالص، مغفلين مبدأ التاريخية والاجتماعية. إنهم يؤسسون تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة ـ الموقف الغنائى، والموقف الدرامى، والموقف الملحمى ـ على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير، والنداء، والتمثيل. ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاثة بضمير ينوب عن ذات: فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم (أنا)، والنداء يتعلق بضمير المخاطب (أنت)، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب (هو). ثم يجعلون من وظيفة التعبير مفسراً للموقف الغنائى، ومن وظيفة النداء

مفسراً للموقف الدرامى، ومن وظيفة التمثيل مفسراً للموقف الملحمى. وتتوفر هذه الأبعاد الثلاثة للغة (البعد التعبيرى ـ البعد التمثيلى ـ بعد النداء والدعاء) فى الصياغة الأدبية عامة. وعلى هذا، فإن معنى أن وظائف اللغة الثلاث تقابل المواقف الفنية الثلاثة، أن هذه المقابلة هى غلبة إحدى الوظائف على الأخريين. ففى الشعر الغنائى يغلب البعد التعبيرى للغة. وفى الشعر الدرامى يغلب بعد النداء أو الدعاء. وفى الشعر الملحمى يغلب البعد التمثيلى. وغير هذا التفسير الشكلى، ثمة فروض أخرى فى تفسير الأنواع الأدبية. من أبرزها: الفرض الفلسفى الذى يفسر هذه الأنواع على أساس الذاتية والموضوعية، ويأخذ بعض القائلين به بما يأخذ به أصحاب التفسير اللغوى الشكلى من جعل الضمائر: (أنا ـ أنت ـ هو) مبدأ لتمييز المواقف الثلاثة: الغنائى والدرامى والملحمى. والفرض النفسى الذى يجعل هذه الأنواع موازاة لحاجات نفسية بشرية، سواء من قبيل المبدع، أو من قبيل المتلقى فرداً أو جماعة. والفرض التاريخى الذى يقول بالمراحل والدورات التاريخية، وبنسبة أنواع فنية وأدبية معينة إلى كل مرحلة أو دورة منها، دون نظر إلى النظم والعلاقات الاجتماعية فى هذه المراحل والدورات.لكن هذه الفروض لم تتقدم بالبحث النظرى فى فلسفة الأدب كثيراً بل كان بعضها تأملياً مبهماً. والشأن اليوم أن النوع الأدبى ينشأ ويتطور فى وضع تاريخى اجتماعى محدد، وأنه يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتكنيكية فى هذا الوضع، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى. إن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تحقق مثله الجمالى الأعلى وتعكس علاقة الإنسان فيه بعالمه الطبيعى والاجتماعى. فإذا كان هذا هو المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها، فلابد من احترازين مهمين يتصلان بهذا المبدأ. الاحتراز الأول: أنه على الرغم من أن النوع الأدبى يرتبط فى نشأته ونضجه وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، فإن أعمالاً فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع فى غيره أو بعد انقراضه، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى ساد هذا النوع الأدبى فيه. ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام واستمرار، مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم، وبالحاجات الإنسانية عامة. والاحتراز الثانى: أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية، فإن هذا المبدأ ليس قانوناً نهائياً للأنواع الأدبية، وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة. إن النوع ينشأ ويتطور ويتعدل... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هى تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثوابت فى الجمالى هى المواقف الثلاثة الغنائى والدرامى والملحمى، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات وبمدارك وأساليب فى التلقى فى مرحلة ما. والمواقف كلها متحققة فى كل عمل فنى، إذ إنها الأصل فى إدراك العالم جمالياً، وإنما يغلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية فى مرحلة بعينها. والأصل فى العمل المسرحى هو الموقف الدرامى، لكن هذا الموقف لا يتحقق فى المسرح وحده، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء فى كل أثر فنى وأدبى، وكذلك الموقفان الغنائى والملحمى. وقد تنقرض الملحمة من جهة أنها نوع أدبى مرتبط بطور اجتماعى بذاته، وقد تبعث مرة أخرى فى طور اجتماعى آخر يطلبها، لكن الموقف الملحمى باق متحقق فى كل أدب ملحمى وغير ملحمى. إن التطور العام فى العصر الحديث قد أثر تأثيراً عميقاً فى التطور الفنى، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك فى التلقى جديدة. ولهذا كله، وجدنا أن الفنون والآداب

الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخل المواقف الجمالية الثلاثة فى كل أثر فنى ناجح: فتحققت الملحمية والدرامية فى الشعر الغنائى، وتحققت الغنائية والملحمية فى الأدب المسرحى، وتداخلت المواقف الثلاثة فى الرواية... إلخ.

عالم يتغير تغيراً استراتيجياً جوهريا. والتغير هاهنا هائل عميق، هو الثالث - بعد الثورة الزراعية و الثورة الصناعية - منذ درج الإنسان على أرض هذا الكوكب. ماذا قلت هنا؟ قلت: «عالم متغير» ولم أقل: «عالم جديد» إن أردت صفة (جديد) فأضف إليها صفة أخرى تفيد عملية النشوء والتكون التى تسير الآن مسير الشمس وتجرى مجراها، قل: عالم جديد يتكون. فإن رمت فهماً لهذا التغير والتكون فلا تفتشن عن سبب وحيد أو نتيجة وحيدة، لأن كل العوامل الفاعلة فى الانتقالات الاستراتيجية العظمى أسباب ونتائج فى آن. إنما صغنا اتجاه التغير والتكوين فى تجليات ومظاهر، حددنا منها أمرين: أولهما اتجاه إلى وحدة المعرفة. وها هنا ننص على أن وحدة المعرفة لا تعنى زوال التخصص فى حقول معرفية راهنة أو مستحدثة ولازوال تمايز فنون وأنواع أدبية موروثة أو مستجدة، وإنما تعنى زوال استقلال كل ذلك. ومعنى الكلام هنا أن كل تخصص علمى ومعرفى سيظل يعطى نتائجه، وأن كل إبداع فنى وأدبى سيظل يعطى نائله، وإنما تبلغ كل التخصصات العلمية والإبداعات الجمالية كل طاقاتها فى العطاء والدلالة بطرائق التوصيل الجديدة - تكنولوجيا الاتصال والتوصيل - التى تزيل فى أدائها استقلال التخصصات العلمية والأجناس الفنية والأنواع الأدبية، لتمنح البشر «معرفة» بعالمهم، يتآزر فى إنتاجها التعريف والتمثيل والتصوير والتشكيل... إلخ. وثانى الأمرين اتجاه إلى التفتيش عن المشترك الثقافى الإنسانى فى حوار الثقافات والأبنية الحضارية المتوارثة والمتواصلة والراهنة. وهاهنا ننص على أن هذا التفتيش لايعنى مواراة خصائص الثقافات المحلية والإقليمية وإهمال حقائقها، بل إنه ليعنى - أصالة - ازدهار هذه الثقافات بسبيل تجادلها وتآثرها مع كل الثقافات. ومعنى الكلام هنا أن ما يشترك فيه البشر أوسع وأعمق مما هم فيه مختلفون، وأن الوصول إلى المشترك بينهم إنما يتم بمعرفة وجوه التمايز والاختلاف، ولهذا فإن النزوع إلى بيان المشترك الثقافى الإنسانى يعتمد أول مايعتمد على المحاورة العظمى بين الثقافات التى أنجزها البشر حتى اليوم. ولماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن إشارتنا إلى النزوع إلى وحدة المشترك الثقافى، إنما هى إشارة إلى نزوع إلى استشراف آفاق جديدة لوحدة البشر أنفسهم. بل لماذا لانقول هنا، بتحديد، إن ثورة العلم وتطبيقاته قد خلقت وضعاً فريداً يستشرف آفاقاً جديدة لوحدة البشر والطبيعة معاً على أرض هذا الكوكب. فلنتأمل: يوسف كامبل Campell Joseph ١٩٠٤ - ١٩٨٧م أحد فحول المقدمين من علماء العصر الراهن. كان رأس أصحاب علم الأساطير، بخاصة علم الأساطير المقارن Comparative Mythology، غير مدافع. رامت الجماعات العلمية أن تجتمع إليه، ليستخلص لهم نتائج عمله العلمى فى ستة عقود - خاصة منذ كتابه الجهير: (البطل ذو الألف وجه) عام ١٩٣٤ - وليحاوروه فيها[1]. يهمنا من هذه الاستخلاصات أمران. الأول إن المشترك فى الثقافات الكبرى ذو طوابع إنسانية عامة. انظر - قال رحمه الله - إلى الذكر والأنثى، تر أن الثقافات القديمة عامة جعلت الأنثى خالقة للحياة وجعلت الذكر خادما للحياة. وانظر اليوم فى ضوء التقدم الاجتماعى والعلمى تر أن خلق الحياة وخدمتها صارا شركة بين الذكر والأنثى. الفروق الفسيولوجية والبيولوجية بين الاثنين ضيقة محدودة، وكانت الفروق الواسعة (ثقافية) فى شروط تاريخية اجتماعية خلت ومضت، وفى الثقافة الجديدة اليوم تتراجع تلك الفروق الواسعة، ليصير الأمر إلى الفروق الطبيعية، وشأنها أنها ضيقة محدودة. الأمر الثانى، أن الإنسان خرج من الطبيعة وانفصل عنها وصار إلى حربها ليستمد منها مواد غذائه وملبسه ومسكنه... إلخ، ثم صار - فى العصر الصناعى - إلى

تخريبها والعدوان عليها، فغضبت وتهيأت لرد العدوان، فكان لابد من استرضائها والتصالح معها. من هنا، كانت آخر وصايا يوسف كامبل رحمه الله، قال: أعينوا الطبيعة تصح وظائفها فيكم، وتعاونوا معها تصح حياتكم فيها. في هذه الآفاق الجديدة، النزوع إلى وحدة المعرفة والتفتيش عن المشترك الثقافي، وقعت دوائر الإنتاج الثقافي على خوالد لا ينفد مددها في النصوص الدينية والعقائد الموروثة والمأثورات الأسطورية والشعبية... إلخ. وتقدم الكتاب المقدس يعطي نائله الفريد، فصار أنبياء الله أقرب إلى كل إنسان من حبل الوريد، وصار أولياؤه أصفياء وأصدقاء وأحباء لكل أحد، وصار هديه سبيلاً لمئات الملايين من المتلقين. ولايتم هذا الأمر بغير كتابنا الأقدس، القرآن الكريم، لكن محاذير جمة تحول دون ذلك. بيد أن هذه الدوائر التي تنتج الثقافة الراهنة وقعت من ذخائرنا على (ألف ليلة وليلة)، فوجدت رحابة جمالية ثقافية حضارية باهرة تحيط بالعقل والعين والقلب جميعاً. كيف كانت قراءة (ألف ليلة وليلة) (مكتوبة)، وكيف صارت في آفاق التوصيل الجديدة؟

*

جرت القراءة الغربية لـ (ألف ليلة وليلة) في مناخ ثقافي غربي يبحث عن «المغايرة» الثقافية ويؤكدها ويثبتها كأنها حقيقة سرمدية. عرفت الثقافة الأوروبية (الليالي) إبان الانتقال الثقافي الأوروبي من الحزم الكلاسيكي إلى البراح الرومانتيكي.

كان الأصل الرومانتيكي «تفرد» ذات كل أحد من آحاد الناس، من حيث العوامل الفاعلة في تكوينه الداخلي الروحي والنفسي والشعوري، ومن حيث موجهات سلوكه وأنماط هذا السلوك. ثم انسحب هذا الأصل من الآحاد إلى الجماعات والمجتمعات البشرية، فكل جماعة بشرية - مجتمع - «تتفرد» بخصائص ذاتية تغاير غيرها من حيث العوامل التاريخية الفاعلة في نشوئها وتطورها، ومن حيث المكونات العقيدية والقيمية المكونة لبنائها الثقافي والحضاري. أنتج النزوع الرومانتيكي الغلاب فرحاً عظيماً بتحرير «شخصية» الفرد من قيود الأخلاقية الكلاسيكية، كما أنتج - بذات «الأصل» - روحاً قومياً يعتز بتفرد كل بلد أوروبي بتراثه المحلي ذي الخصائص الذاتية العبقرية، ويعتز في ذات الوقت بروح أوروبي واحد عقلاني متطور متحضر. نضجت نظرة أوروبية إلى العالم ذهبت إلى بعيد وغلت في اتجاه أن: ثمة حضارة أوروبية ذات خصائص متفردة طوابعها العلم والعقل والعلاقات الاجتماعية الرشيدة والحريات السياسية والشخصية المكفولة، وثمة تجل لكل هذه الخصائص في ظواهر البنية الثقافية الأوروبية علمياً وفكرياً وإبداعياً. وفي هذه النظرة إلى العالم النموذج النقيض: المجتمعات غير الأوروبية؛ لكل منها خصائص تفرده، طوابعها الاعتداد بقوى وراء الواقع تسير هذا الواقع وتوجهه إلى مقاديره المقدرة سلفاً ومواراة العقل وكراهية التجريب والعلاقات الاجتماعية العشائرية والقبلية وضياع ذوات الأفراد في جهل مظلم بالحريات، وهذه الطوابع سرمدية ساكنة جامدة، ولها تجلياتها في البنية الثقافية لكل من هذه المجتمعات. ونشط الدرس الحديث في أوروبا، يتوجه في درس المجتمعات الأوروبية إلى تاريخ الأفكار وتطور العلوم والأنساق الفلسفية والإبداعية الفنية ورصد العوامل الفاعلة في تطور المجتمع ونشوء العلوم الجديدة، علوم الإنسان والمجتمع والتاريخ والنفس، والفنون الجديدة، التصوير الزيتي والموسيقى الكلاسيكية والرواية... إلخ. ويتوجه في درس المجتمعات غير الأوروبية إلى بيان الغرابة والمغايرة في الصياغات الثقافية الموروثة، الأسطورية والخرافية والشعبية، وإلى بيان الخروج عن المألوف والخارق للمعتاد في تصورات تلك المجتمعات عن حركة الكون والإنسان والحيوان والطير والجن.. إلخ. وقد أعان على التوجه الأخير وسنده ظهور الاهتمام بالفلكلور - بدأ استخدام المصطلح منذ منتصف القرن الماضي - ونضج نسبي في أدواته وإجراءاته. وكان الشأن في بواكير هذا العلم الجديد الاعتداد بما يجمع

خصائص الموروثات الأوروبية فى روح حضارى واحد، وما يوزع خصائص موروثات المجتمعات غير الأوروبية فى أرواح متعددة بغير نهاية.

كانت الأبنية الثقافية والحضارية غير الأوروبية - فى هذا النظر - أدنى إلى التوقف من زمان بعيد يهددها الضياع والانقراض فى أضواء هذا العصر الجديد الباهر، من ثم يلزم درسها وحفظها من الضياع شواهد على جماعات توقف تطورها، ثم إيداعها حيث مكانها الحق، المكتبات والمتاحف. فى هذا المناخ الثقافى تعرفت أوروبا (ألف ليلة وليلة) وقرأتها مخطوطة، وترجمتها، ونشرتها. عرفت أوروبا أشياء عن (ألف ليلة وليلة) منذ القرن السادس عشر، لكنها وجدت الأثر مبذولاً بين أيدى القارئين فى نشرات وطبعات تعددت وذاعت منذ فجر القرن الثامن عشر إلى اليوم، من أهمها ترجمة J.C Mardrus الفرنسى وترجمة Sir Richard Burton الإنجليزى. بيد أن ترجمة الفرنسى أنطوان جالان ١٦٤٦ - ١٧١٥م Antoine Galland التى أخرجها فى عشرة مجلدات فى فجر القرن الثامن عشر بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٩١٢، تعد عمدة الترجمات الأوروبية.

ولأن ترجمة جالان أوسع الترجمات الأوروبية ذيوعاً وانتشاراً، فإنها خير شاهد على ما نذهب إليه هنا، من أن القراءة الأوروبية لـ (الليالى) «مكتوبة» قد أضاءت الغريب والفريد والنادر والشاذ فى حضارات «الشرق» من ناحية، وقد «أوربت» النص الشرقى فى مواضع منه لاتتفق - فى هذه القراءة - و (الذوق) الأوروبى الذى صار معياراً يقاس به قبول مثل ثقافى (مغاير) أو رفضه. تخرج جالان فى مدرسة الألسن وعمل دبلوماسياً فى القسطنطينية، وقام بزيارات لربوع الشام، ثم عمل باحثاً وأستاذاً فى الكوليج دو فرانس، وفى العملين جميعاً رمى - مع غيره - إلى صياغة سياسة تنتهجها فرنسا إزاء «الشرق». توخى جالان فى ترجمة (الليالى) أن يقدم عوالم القصور والأبهة والحب والجنس والخيال والمغامرة والسحر...، كما توخى فى الوقت ذاته أن يصوغ مواضع كثيرة من النص فى زى فرنسى أوروبى لايخفى، فاهتم بالتناغم والتناسق والمغزى التعليمى. لذلك تقبلت ترجمته، ولم يتحرج المربون والآباء من بذلها لأبنائهم من طلبة المدارس والمعاهد، ولم يتحرج المثقفون من اقتنائها، ولم يتردد جمهور القارئين من العيش فى عوالمها الخلابة. هى إذن - ترجمة جالان - قراءة أوروبية لـ (الليالى) مكتوبة، طلبت فيها أوروبا ذلك العالم البعيد الغريب (المغاير) فوقعت عليه، ثم هى قد طلبته فى زى أوروبى، لأنها جعلت مثلها الثقافى معياراً يقاس به وعليه كل مثل ثقافى آخر. ثمة قراءة - عالمية؟ - ثانية لـ (ألف ليلة وليلة) المكتوبة غير القراءة الأوروبية التى تحدثنا عنها، هذه الثانية هى قراءة الدائرة الحضارية الصينية فى الشرق الأقصى. هذه القراءة الشرقية القصية تأسست - حتى سنوات قريبة جداً - على قراءة أوروبا، ذلك أن (الليالى) قد ترجمت إلى الصينية واليابانية عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية مباشرة، فكان طريق (الليالى) إلى ذلك الشرق القصى عبر أوروبا. هذا بدهى، لأن المثل الثقافى الأوروبى كان مهيمناً فى أركان العالم الأربعة فى القرن الماضى وقطعة عظيمة من هذا القرن العشرين. من ها هنا، تبدى فى الموقف الثقافى الشرقى، الصينى واليابانى خاصة، النزوع إلى التماس «المغايرة»، وقوى هذا النزوع وزكاه صحوة فادحة للروح القومى الغالى الذى يجد عبارته المثلى فى التمايز العميق بين ماسمى فى بعض الأدبيات «الأنا - الآخر». أصّل ذلك الشرق القصى ذاته (القومية) بالالتفات إلى جوامع مميزة تتفرد بها أبنيته الثقافية وموروثاته الفكرية والفلسفية والإبداعية. أقام فكرية جديدة مؤسسة على عقائده الموروثة، الشنتوية Shinto - الدين المحلى الخالص فى اليابان - والبوذية Buddhism والكونفوشسية Confucianism وعلى عقائد شعبية جمة. جمعت الفكرية الجديدة عناصر كثيرة متواترة ساعية إلى تفسير خلق [٢] العالم وأسرار الميلاد والحياة والموت، وقوى الدفع فى

عالمي الشهادة والغيب، وقوى الطبيعة من بانية وهادمة، وعناصر الكون من حركة الأفلاك والشموس والأجرام والأقمار وقواها، وما وراء الواقع من قوى فاعلة محيرة وخفية.

وجمعت هذه الفكرية الجديدة عناصر جمة متواترة فى النظر إلى الإنسان والمجتمع، وأسست عليها نظاماً أخلاقياً حازماً: الولاء للغابرين من آباء وأسلاف وأبطال وعبادة أرواحهم، التقدم بتحصيل المعرفة، العلم وقوة الإرادة أداتان للعمل، الحلم والتواضع أداتان للعدالة. فإذا تحقق كل ذلك صارت الفردوس داراً للجماعة، فلا خلاص للفرد وحيداً. وأضاءت هذه الفكرية موروثات ثقافية معجبة، من أنساق فكرية وفلسفية وأخلاقية، إلى صياغات فريدة خرافية وأسطورية، إلى إبداعات باقية غنائية ودرامية وملحمية. وقد نجح هذا النهوض الشرقى الحديث، من أواخر القرن الماضى إلى اليوم، فى تأسيس أهم تجربتين تاريخيتين فى العصور الحديثة: كان القول إن الرأسمالية وما يسندها من ليبرالية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة اليابان هذه المقولة بتأسيس تجربة رأسمالية ليبرالية فريدة فى الشرق. وكان القول إن الاشتراكية وما يسندها من ديمقراطية شعبية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة الصين هذه المقولة بتأسيس تجربة اشتراكية ديمقراطية فريدة فى الشرق. وصارت التجربتان إلى آفاق الثورة الثالثة، ثورة العلم وتطبيقاته والمعلومات وتدفقها والاتصال والتوصيل، فصارتا قيادة لمركز أول فى عالم اليوم. وعلى الرغم من هذا كله، فقد ظل هذا المركز الحضارى الناهض، إلى سنوات قريبة، يرى العالم (الآخر ؟)، حسب المثل الثقافى الغربى، لقد قرأ (ألف ليلة وليلة) مكتوبة بعيون أوروبية.

أخذ الموقف الثقافى يتغير فى عالم اليوم حسب الآفاق التى وصفناها صدر هذا البحث. بدأ استقلال الكلمة مقولة ومطبوعة فى التراجع بالاندماج فى كل عناصر التعريف والتوصيل والأداء وطاقاته وإمكاناته، كما بدأ انغلاق الثقافات المحلية والقومية فى الانتهاء بإمكانات التواصل الهائلة و (تكنولوجيا) الحوار البازغة. وتأسست دوائر إنتاج ثقافى عملاقة متعدية للقوميات والقارات - (يابانية - أمريكية - أوروبية، حتى اليوم) - تتوجه لمئات الملايين من المتلقين من أركان العالم كافة ومن مختلف أبنيته الثقافية والاجتماعية والحضارية.

امتلكت هذه الدوائر من إمكانات تكنولوجيا التعريف والتمثيل والتصوير والتنغيم والتشكيل والأداء والإلقاء، ما جعل عملها يصدر عن آفاق وحدة المعرفة، كما أن نوع المتلقى الجديد (العالمى) وجه عملها إلى الصدور عن وحدة المشترك الثقافى الإنسانى فى الأبنية الثقافية والحضارية المختلفة. ومعلوم أن السينما منذ نشأتها المبكرة (الصامتة) قد نفذت مجموعة من قصص (ألف ليلة وليلة): (لص بغداد) صامت عام ١٩٢٤، وناطق عام ١٩٤٠، ١٩٧٨م. (على بابا) ١٩٣٧، ١٩٤٤، وغير ذلك. لكن الأعمال التى نفذت هذه القصص - حتى فى السينما الشرقية الصينية واليابانية - لم تخرج كثيراً عن القراءتين الأوروبية والشرقية اللتين وصفناهما فى الفقرة السابقة. لكن الموقف يختلف الآن تماماً: صدرت الترجمة اليابانية الأخيرة لـ (ألف ليلة وليلة) عن العربية [٣] مباشرة صيف ١٩٩٢، فى حوالى عشرين جزء، ولاحظت أن الكتاب قد حظى بتقدير المثقفين وأهل الاختصاص. لكن حدث فى الوقت ذاته، خلال أيام معدودة بعد صدور الترجمة، أن قصصاً كثيرة منها نفذت بكل وسائل الأداء والتوصيل فصار الأمر إلى ملايين المتلقين خلال أدوات الاستقبال المستجدة كافة، من أشرطة وأقراص وعروض حية... إلخ. ووضعت كثرة من دوائر الإنتاج الثقافى قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى خطوط إنتاج واحدة مع نظائرها من القصص الغربى والشرقى: وضعت Sankuo - chih الصينية مع علاء الدين ومصباحه السحرى العربية مع رابونزيل Rapunzel وهانزيل وجريتل Hansel and Graetel الغربيتين، فى خط إنتاج واحد.

خطوط الإنتاج الثقافي اليوم ـ لنقل Faerie Tale Theatre مثلاً ـ تعتمد في هذا الباب الفني على نماذج من مجموعة الأخوين جريم: Grimm Brothers collection يعقوب Jacob (ولد سنة ١٧٨٥م) وفيلهلم Wilhelm (ولد سنة ١٧٨٦م).

مع نماذج من (ألف ليلة وليلة) مأخوذة عن نصها العربي أو منقولة عن العربية مباشرة مع الخدمة العلمية اللازمة، مع نماذج من القصص الشرقي القصي خاصة ذلك القصص الرمزي العجيب، حول الخير والشر والأرواح والأشباح والغيلان والشياطين والحب والخيانة ونكران الجميل والغدر، وذلك الذي نستخلص منه الموازاة بين رموز متواترة كالتنين الصيني الهائل والثعلب الياباني الإله والنمر الآسيوي في موازاة الذئب الأوروبي... إلخ. وبين أيدينا خطوط إنتاج تضع قصصاً من (ألف ليلة وليلة) وقصصاً يابانية موروثة مشهورة في خط إنتاج واحد. يضم هذا الخط ثلاث مجموعات كبرى تمثل القصص الياباني الشعبي خلال ألف سنة. تضم المجموعة الأولى عملين الأول (جنجي مونوجاتاري) أو (حكاية جنجي) التي وضعتها إحدى سيدات القصر في أوائل القرن الحادي عشر، وهي السيدة Murasaki Shikibu، والثاني (كتاب الوسادة) الذي وضعته سيدة أخرى من سيدات القصر في التاريخ نفسه تقريباً وهي السيدة ماكورا نوسوشي (٩٩٦ ـ ١٠١٢) Mak:ura no soshi. وتضم المجموعة الثانية عملين من القرن الثالث عشر، حيث تبدت بطولة الساموراي المغوار، العمل الأول هو (هايكي مونوجاتاري) أو (حكاية هايكي)، والعمل الثاني هو (تايها يكي) أو «سجل السلام العظيم». وتضم المجموعة الثالثة مسرحيات من القرن السابع عشر/ الثامن عشر، وضعها تشيكاماتسومونزايمون (١٦٥٣ ـ ١٧٢٤م) وهي مسرحيات شعبية جهيرة تعكس ظهور دور طبقة التجار وظهور الرجل العادي بطلاً يحل محل الساموراي المغوار ونفذت هذه المسرحيات طويلاً على مسارح العرائس، ثم نفذت على مسارح الكابوكي، وتحظى بإقبال شعبي عريض. ويضم هذا الخط ـ وتنهض به دوائر إنتاج كبرى، من بينها N. H. K ذات المستوى الثقافي الرفيع ـ قصصاً من (ألف ليلة وليلة) في مقدمتها قصة (سندباد). وكانت السينما قد أدت سندباد مرات: (رحلة سندباد السابعة)The 7th voyage of Sindbad سنة ١٩٥٨، (رحلة سندباد الذهبية) The golden voyage of Sindbad سنة ١٩٧٤، و (سندباد وعين النمر) Sindbad and The Eye of the Tiger سنة ١٩٧٧م.

لكن هذه الأعمال صدرت عن قراءة المكتوب التي وصفناها. أما في خط الإنتاج الذي نشير إليه، فإن التفسير ـ تفسير الرحلة السندبادية ـ تجاوز المغامرة والمواقف المثيرة والطرافة، إلى أعماق وأغوار جديدة، فتبدى الأمر بحثا شاقاً عن المعرفة، كما تبدى في طائفة من التعارضات بين بشر وطبيعة، وفرد ومجتمع، وبحر متحرك وأرض ساكنة، وقوى إنسانية وأخرى خفية... إلخ.

كل هذا بداية فحسب، إنما الأمر ينبئ بآفاق لامتناهية.

الهوامش:

١ ـ أعد للمحاورة المشهودة، المسجلة في خمس ساعات، تلميذ كامبل الأثير ومريده، دكتور بل مويرز Bill Moyers، الذي جهز المدونات والمصورات والنقوش والنصوص وكافة المواد المعينة ووسائل الإيضاح.

٢ ـ مواضع متعددة من دراسة المترجم، ومواضع متعددة من القسم الثاني: Confucius. The Nalects. Edited and Translated by Arthur Waley. London 1938

٣ ـ أتم هذه الترجمة من العربية إيكيدا (أوسامو) المستعرب الياباني المعروف، واتصل كاتب هذه السطور بإنجاز الترجمة.

آفاق نقدية

- □ مترجمو ألف ليلة
- □ استعارات ألف ليلة
- □ ألف ليلة : حلم بورخيس
- □ أثر ألف ليلة فى رؤية العالم عند بورخيس

مترجمو ألف ليلة وليلة *

خورخى لويس بورخيس**

١ ـ الكابتن ريتشارد بيرتون

فى عام ١٨٧٢، فى تريستـه Trieste ، وفى قـصـر تماثيله رطبـة وبنايتـه متهالكة، شرع أحد السادة، ازدان وجهه بندبة أفريقية ـ الكابتن ريتشارد فرانسيس بيرتون، القنصل الإنجليزى ـ شرع فى ترجمة شهيرة لـ (كتاب ألف ليلة وليلة)[1]، الذى يطلق عليه «النصارى» أيضاً اسم (١٠٠١ ليلة). وكـان من بين أهدافه غيـر المعلنة من تلك الترجمة القضاء على سيد آخر (له أيضاً لحية عربى ووجه لوحته الشمس) كان يعد فى إنجلترا معجماً ضخماً ثم مات قبل أن يتمكن منه بيرتون بزمن طويل. هذا السيـد هو إدوارد لين Edward Lane ، المستـشـرق وصـاحب ترجـمـة شـديدة العناية لـ (ألف ليلة وليلة) جاءت بدورهـا لتحرف ترجـمـة أخرى قام بها جالان Galland . ترجم لين ضـد جـالان، وترجم بيـرتون ضـد لين؛ ولكى نفـهـم بيـرتون لابد أن نفـهـم سلالة الأعداء هذه. وأبدأ بمؤسـسـهـا. من المعـروف أن جون أنطوان جالان كان مستعرباً فرنسياً أحضر معه من اسطمبول مجموعة صبورة من العملات ودراسة عن انتشار القهوة ونسخة عربية من (الليالى) ومارونياً إضافياً له ذاكرة لا تقل خيالاً عن شهرزاد. إلى ذلك المستشار الغامض ـ الذى لا أود أن أغفل ذكره، يقولون إن اسمـه «حنّا» ـ ندين ببعض القصص الأساسية التى لا يعرفها الأصل:

* هذه ترجمة لدراسة معروفة كتبها بالإسبانية الأديب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس وصدرت فى كتابه الذى يحمل عنوان **«تاريخ الخلود»** (بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٥٣). وأود أن أشير إلى بعض الأمور التى ربما ألقت ضوءاً على هذا النص، منها أن الكاتب قرأ الأدب العربى المترجم بعين القارئ العاشق والذواقة للغة الإنجليزية وبلاغتها؛ وأن بورخيس كان مترجماً أيضاً (أى ترجم إلى قرائه نصوصاً من لغات أخرى) ويعى ما فى ذلك من مخاطر وما يحققه من إنجازات، ويعى أيضاً أننا عندما نقرأ عملاً مترجماً نستملح جمالاً وشعرية فى النص المترجم من خلال أسلوب وبلاغة ومفردات من توفر على الترجمة.

وهذا النص يعج بالمصطلحات والعبارات والفقرات التى أوردها الكاتب فى لغاتها الأصلية وقمنا بنقلها إلى العربية فيما عدا تلك التى ارتأينا نقلها بلغتها الأصلية كما هى، فى سياق النص العربى، (كما فعل الكاتب فى نصه الإسبانى) حفاظاً على طبيعة هذه الدراسة التى تقارن بين عدة نصوص فى لغات مختلفة.

** ترجمة : **محمد أبو العطا**، قسم اللغة الإسبانية، آداب القاهرة.

قصة علاء الدين، قصة الأربعين حرامياً، قصة الأمير أحمد والساحرة، قصة أبى الحسن النائم الصاحى، قصة الأختين الغيورتين من الأخت الصغرى. ويكفى فقط ذكر هذه الأسماء لبيان أن جالان استحدث سابقة مضيفاً حكايات سيجعلها الزمن فيما بعد أساسية، ولن يجرؤ المترجمون من بعده ـ أعداؤه ـ على حذفها.

ثمة أمر آخر لا يقبل الشك. جاء أشهر وأسعد مديح وأشهره لـ (ألف ليلة) ـ كوليردج، توماس دى كوينزى، ستندال، تنيسون، إدجار آلان بو، نيومان ـ من جانب قراء ترجمة جالان. فلقد مرت مائتا عام وعشر ترجمات لكن أبناء أوروبا وأمريكا الذين يفكرون فى (ألف ليلة وليلة)، يفكرون على اختلافهم فى أول ترجمة. إن النعت من «ألف ليلة» لا علاقة له بإباحيات بيرتون أو مردروس Mardrus الرفيعة، وله كل العلاقة بدرر وسحر أنطوان جالان.

وترجمة جالان، حرفياً، هى أسوأها جميعاً صياغة وأشدها كذباً وضعفاً، بيد أنها أكثر ترجمة قرئت. من تآلفوا معها عرفوا السعادة والمفاجأة، إذ إن شرقيتها (Orientalismo) ـ التى تبدو لنا الآن فجة ـ بهرت آنئذ كل من كانوا يستنشقون سعوطاً ويحبكون مأساة من خمسة فصول. ظهرت فيما بين عامى ١٧٠٧ و١٧١٧، فى اثنى عشر مجلداً فخماً، اثنى عشر مجلداً قرئت عدداً لا يحصى من المرات وترجمت إلى اللغات المختلفة بما فيها الهندوستانية والعربية. ونحن ـ مجرد قراء متأخرين من القرن العشرين ـ نشتّم فيها الآن مذاق القرن الثامن عشر مفرط الحلاوة وليس الأريج الشرقى الغابر الذى تسببت ترجمة جالان، منذ مائتى عام، فى تجدده وفى مجده. ولا ذنب لأحد فى ذلك، وأقلهم جميعاً جالان. فى بعض المرات، أضرت بترجمته التغيرات التى طرأت على اللغة. ففى مقدمة ترجمته الألمانية لـ (ألف ليلة)، ذكر الدكتور فيل Weil أن تجار جالان ـ الذى ليس له عذر ـ يتسلحون «بحقيبة بها تمر» كلما أرغمتهم الحكاية على اجتياز الصحراء. ويمكننا أن نفند هذا الرأى بأن ذكر التمر فى وقتها، أى فى حوالى ١٧١٠، كان كافياً لطمس صورة الحقيبة، لكننا لسنا فى حاجة إلى ذلك: فكلمة «حقيبة»*، حينئذ، كانت تعنى نوعاً من أنواع «الخرج» أيضاً.

وهناك انتقادات أخرى. ففى تقريظ أرعن مازال باقياً فى «أجزاء مختارة»**، طبعة ١٩٢١، يستهجن أندريه جيد ما أتاحه أنطوان جالان لنفسه من تصرف، وهو بذلك يحاول (لسذاجة تفوق صيته تماماً) أن ينفى عن ترجمة مردروس حرفيتها ـ ذات صبغة نهاية القرن (المقصود هنا القرن التاسع عشر) مقارنة بترجمة جالان (التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر) ـ وعدم أمانتها التى فاقت ترجمة جالان.

وتحفظات جالان دنيوية، يوحى بها الحياء لا الوازع الأخلاقى. أنقل هنا بضعة أسطر من الصفحة الثالثة من نصه:

«Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, n'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison».

ويوضح بيرتون أن هذا الـ Oficier المبهم: طباخ زنجى زنخ بشحم المطبخ وبالسناج. وكلاهما، على اختلافهما، يحرفان: فالأصل أقل تصنعاً من جالان وأقل شحماً من بيرتون (بصدد الحياء: فى سياق جالان المهذب، تبدو عبارة «recevoir dans son lit» فظة).

بعد تسعين عاماً من وفاة أنطوان جالان، ولد مترجم آخر لـ (ألف ليلة وليلة): إدوارد لين الذى لا يكف

* Valise

** بالفرنسية، فى الأصل.

مترجموه عن تكرار أنه ابن الدكتور تيوفيلس لين Theo-philus Lane، رجل دين من هرفورد Hereford. وقد تكفينا هذه المعلومة الخاصة بأصله (والشكلية الرهيبة التي توحي بها). خمس سنوات دراسية عاشها المستعرب لين في القاهرة، «بين مسلمين فقط تقريباً، متحدثاً ومستمعاً للغتهم، ومعتاداً عاداتهم في حرص شديد ومقبولاً بينهم كواحد منهم». ومع هذا، لا ليالي السهر المصرية ولا القهوة السوداء الغزيرة المضافة إليها حبة الهال ولا النقاش الأدبي الدائم مع جهابذة القانون ولا العمامة الموسلين الموقرة ولا الأكل بالأصابع أنسته الحياء البريطاني، شعور سادة العالم بوحدتهم المركزية والمترفة. من ثم كانت ترجمته الراقية لـ (ألف ليلة) - أو هكذا بدت - مجرد موسوعة مراوغة. فالأصل، من حيث حرفيته، ليس إباحياً، لذا فإن جالان ينقح بعض العبارات العارضة لاعتقاده أنها فاسدة الذوق. أما لين فهو يجد في إثرها ويتعقبها كشرطي. فلا تتفق نزاهته والصمت، بل هو يفضل خورساً مستهجناً من الملاحظات المكتوبة بحروف صغيرة ومتقاربة تهمس بأشياء كهذه:

«أسقط ذكر فصل شديد البذاءة؛ أحذف تفسيراً مقززاً؛ هنالك سطر لا تمكن ترجمته لفجاجته؛ أضطر لحذف طرفة أخرى؛ أبدأ الحذف من هنا؛ ههنا حكاية لا تصلح للترجمة».

ولا يستثني التشويه البتر: ثمة قصص رفضت كاملة «لأنها لا يمكنها أن تتطهر بلا تدمير». ولا يبدو لي هذا الرفض الكامل والمقصود غير منطقي بل إن ما أدينه هو هذه المراوغة المتزمتة، فـ «لين» من المتميزين في المراوغة ويعد سابقة لا خلاف عليها لأغرب أسباب الحياء في «هوليود». ويمدني ما دونته من ملاحظات بمثالين على ذلك. في الليلة الواحدة والتسعين بعد المائة الثالثة، يقدم صياد سمكة إلى ملك الملوك ويود الملك أن يعرف إن كانت ذكراً أم أنثى، فيقولون له إنها خنثي؛ ويعمد لين إلى تخفيف هذا الحوار «غير اللائق» فيترجم أن الملك سأل عن نوع السمكة وأن الصياد الماكر يجيبه بأنها من نوع مختلط. وفي الليلة ٢١٧، يرد ذكر ملك له امرأتان، يأتي إحداهما ليلة والأخرى الليلة التالية، وهكذا عاشوا في سعادة. ويفسر لين حسن طالع هذا الملك قائلاً إنه كان يعامل زوجتيه «بحياد»... وأحد أسباب ذلك أنه كان يتوجه بعمله هذا إلى «منضدة حجرة المعيشة»، مركز الأحاديث المهذبة وقراءة ما لا يسبب حرجاً.

تكفيه فقط أقل إشارة جسدية، مهما كانت عارضة، كي ينسى لين شرفه ويفرط في تخايلاته وتستراته. ليس له عيب آخر. ففيما عدا علاقته الخاصة بهذا الإغراء، يعتبر لين ذا مصداق مثير للإعجاب. وترجمته منزهة عن أي غرض، وتلك ميزة إيجابية. فهو لا يهدف إلى إبراز التنوع الفج لـ (ألف ليلة)، كما في حالة الكابتن بيرتون، ولا يتغيا تناسيه أو تخفيفه، كما في حالة جالان. فهذا كان يروض العرب كي لا يشذوا - بشكل لا يمكن تداركه - في باريس، أما لين فهو مدقق فيما يختص بالإسلام. وكان جالان يتجاهل كل إحكام حرفي بينما يبرر لين تفسيره لكل كلمة غامضة. جالان يستدعي مخطوطة خفية وماروينا راحلاً، ولين يشير إلى الطبعة والصفحة. جالان لا يهتم بالحواشي، ولين يكوم فوضى من الشروحات التي لو رتبت لاحتاجت إلى مجلد خاص. المخالفة: هذه هي القاعدة التي يفرضها عليه سلفه. ولين سيلتزم بها: يكفيه ألا يختصر الأصل.

ولقد تناول الجدل الموسع بين نيومان وأرنولد (٦١ - ١٨٦٢) - الذي فاق شهرة طرفيه - كلا المنهجين العاملين في الترجمة. دافع نيومان فيه عن المنهج الحرفي، أي عن الإبقاء على كافة خصائص ومعاني الأفعال؛ بينما أيد أرنولد إعمال الشدة في حذف التفاصيل التي قد تحول الانتباه عن السياق أو تعطله. ويمكن للمسلك الأخير أن يتيح لنا متعة التناسق والرصانة، في حين أن المسلك الأول يوفر لنا المفاجآت الصغيرة والمستمرة.

وكلاهما أقل أهمية من المترجم وعاداته الأدبية. إن ترجمة روح النص لهدف من الضخامة والشبحية بحيث يمكن للترجمة أن تظل بلا روح، والترجمة الحرفية مغالاة فى تحرى الدقة إلى حد أنه ليس هنالك خطر من أن يقدم عليها أحد. وأخطر من هذه الأهداف البعيدة مسألة حذف أو الحفاظ على تفاصيل معينة، وأخطر مما يفضله أو ما يحذفه المترجم من تلقاء نفسه هى حركة النص نحوياً. وهى عند لين ممتعة، طبقاً لما يلائم منضدة حجرة المعيشة المحترمة. فمن الشائع، فى مفرداته، زجر أى إسراف فى الكلمات اللاتينية، التى تتعرض بدورها إلى حيلة الإيجاز. وقد يشرد أحياناً: فى الصفحة الأولى من ترجمته، يورد كلمة رومنطيقى romantic ، وهو ما قد يفهم على أنه ضرب من ضروب المستقبلية إذ يجىء على لسان مسلم ملتح من القرن الثانى عشر. وفى بعض المرات، يفيد من افتقاره الحس اللغوى، فهذا يسمح له بإقحام كلمات دارجة فى فقرة نبيلة، بنجاح كبير وغير مقصود. وخير مثال على هذا التآخى بين كلمات متنافرة ربما كان هذا الذى أنقله:

«And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust».

أو هذا الابتهال: «باسم الحى الذى لا يموت وليس له أن يموت، باسم من له العزة والدوام»*. فى نص بيرتون ـ السابق بمحض الصدفة على نص مردروس الزائف دائماً ـ يمكننى أن أتخيل تراكيب شرقية جيدة، أما فى نص لين فهى من الندرة بحيث أفترض أنها جاءت عفوية، أى أصيلة.

أثار الحياء الفاضح فى نصى جالان ولين نوعاً من التهكم الذى أصبح تكراره تقليدياً. ولقد شاركت أنا نفسى فى ذلك. فمن المعروف أنهما أهدرا حق ذلك التعس الذى رأى ليلة القدر، ولم يوردا سباب زبّال من القرن الثالث عشر احتال عليه درويش مأبون. من المعروف أنهما أجريا عملية تطهير لـ (ألف ليلة).

ويرى المعارضون أن مثل هذا المسلك يضر بل يقضى على عفوية النص الأصلى. بيد أنهم يخطئون: (كتاب ألف ليلة وليلة)، أخلاقياً، ليس عفوياً وإنما هو إعداد لحكايات قديمة لتلائم الذوق المبتذل أو المتدنى لدى الطبقات المتوسطة فى القاهرة. وفيما عدا حكايات «سندباد» النموذجية، ليس لإباحية (ألف ليلة وليلة) أية صلة بالحرية الفردوسية، بل هى مضاربات يقوم بها الناشر وهدفها القهقهة، وأبطالها إما داعرون أو متسولون أو خصية؛ لأن قصص العشق القديمة الشهيرة ـ التى تتناول حالات من البيداء أو من مدن شبه الجزيرة ـ ليست إباحية وكذا أى إنتاج أدبى جاهلى، وإنما هى قصص عشق وحزن، ومن بين أغراضها (أو موتيفاتها) المفضلة موت الحب، ذلك الموت الذى رأى بعض العلماء أنه ليس أقل قداسة من الشهيد الذى ينطق بالإيمان... وإذا أقررنا هذا الرأى، يمكن لحياء جالان ولين أن يلوح لنا إعادة صياغة للنص الأولى.

لكننى أعرف رأياً أفضل: إن تخطى المواقف المثيرة للشهوة فى النص الأصلى ليس إثماً لا يغتفره الرب، حين يكون الهدف هو إبراز ذلك المناخ السحرى. لأن مسألة تقليد «الديكاميرون» لا تعدو كونها عملية تجارية كغيرها، أما إذا كان الهدف هو تقديم ما يوازى «البحار العجوز» أو «الزورق الثمل» فالأمر جدير بكل الاحترام.

ويلاحظ ليتمان Littmann أن (ألف ليلة وليلة) هى، قبل أى شىء، مجموعة من الروائع. وتأصيل هذا الرأى فى كافة الأذهان الغربية من عمل جالان. وليس لأحد أن يرتاب فى هذا. أما العرب، الأقل سعادة منا بهذا العمل، فإنهم يرون فيه القليل من الأصالة: فهم ألفوا ذلك النوع من الأبطال والعادات والطلاسم والمفازات والشياطين التى تكشف لنا عنها هذه القصص.

* وردت فى النص بالإسبانية.

فى مكان ما من أعماله، يقسم لنا رفائيل كسينوس أسنس Rafael Casinos Asséns أنه يستطيع تحية النجوم فى أربع عشرة لغة قديمة وحديثة. وكان بيرتون يحلم بسبع عشرة لغة ويحكى أنه أتقن خمساً وثلاثين: سامية ودرويدية وهندأوروبية وإثيوبية... وهذا السيل لا يستنفد تعريف بيرتون: فما هو إلا ملمح يتفق وبقية ملامحه، المفرطة أيضاً. ولا أحد أقل منه عرضة لتهكم هوديبراس Hudibras من العلماء القادرين على ألا يقولوا شيئاً البتة فى عدة لغات: كان بيرتون رجلاً لديه الكثير ليقوله ومازالت تقوله المجلدات الاثنان والسبعون التى تضم أعماله. وأبرز هنا بعض عناوينها التى أذكرها عشوائياً: (جوا والجبال الزرقاء) [١٨٥١]؛ (نظام التدريبات بالسونكى) [١٨٥٣]؛ (قصة حج شخصية إلى المدينة) [١٨٥٥]؛ (منطقة البحيرات فى أفريقيا الاستوائية) [١٨٦٠]؛ (مدينة القديسين) [١٨٦١]؛ (استكشاف هضاب البرازيل) [١٨٦٩]؛ (عن خنثى من جزر الرأس الأخضر) [١٨٦٩]؛ (رسائل من أرض المعركة فى باراجواى) [١٨٧٠]؛ (آخر زول، أو صيف فى أيسلندا) [١٨٧٥]؛ (على ساحل الذهب بحثاً عن الذهب) [١٨٨٣]؛ (كتاب السيف)، المجلد الأول، [١٨٨٤] (بستان نفزاوى العطر) ـ مجلد ظهر بعد وفاته وقامت ليدى بيرتون بحرقه ـ ؛ وأيضاً (مجموعة نقوش من وحى بريابو). ومن خلال هذه الأعمال، يمكن أن نستدل على شخصية الكاتب: كان الكاتب الإنجليزى مولعاً بالجغرافية وبالوسائل فائقة الحصر لكى يكون المرء رجلاً، التى يعرفها الرجال.

ولن أفتئت على ذكراه بمقارنته بـ «موران» Morand، ذلك السيد الذى يتحدث لغتين ويحيا حياة جلوسية، ويصعد ويهبط ألف مرة فى مصاعد الفندق الدولى نفسه، والذى يوقر مشهد حقيبة سفر... فبيرتون، متخفياً فى زى أفغانى، قام بالحج إلى الأراضى المقدسة فى شبه الجزيرة العربية، ودعا الله بصوته أن يقى عظامه وجلده ولحمه المتعب ودمه شر نار الغضب والعدل، وطبع بفمه المتيبس قبلة على الحجر الأسود بالكعبة. كانت مغامرة مشهودة: فأى همس بأن نصرانياً كان يدنس الحرم كان من شأنه أن يكلفه حياته. قبل ذلك، وفى ملابس درويش، مارس الطب فى القاهرة ـ ليس قبل أن يضفى على المهنة نحواً من الشعوذة والسحر كى يحظى بثقة المرضى. وفى حوالى عام ١٨٤٨، رأس حملة إلى منابع النيل المجهولة؛ وهو المنصب الذى قاده إلى اكتشاف بحيرة تنجانيقا. فى تلك الحملة، هاجمته حمى شرسة؛ وفى عام ١٨٥٥، غرس الصوماليون رمحاً فى فكه (كان بيرتون قادماً من هرار، مدينة فى قلب الحبشة محرمة على الأوروبيين). بعد ذلك بتسع سنوات، وفى داهومى، جرّب كرم آكلى لحوم البشر الرهيب وولعهم بالطقوس؛ ولدى عودته، لم يعدم شائعات (ربما غذاها وشجعها هو نفسه) تقول إنه «أكل لحماً غريباً»، مثل والى شكسبير القارت[٢] (آكل لحوم البشر).

وأعداؤه المفضلون هم اليهود والديمقراطية ووزارة العلاقات الخارجية والمسيحية؛ بينما يحظى لورد بايرون والإسلام باحترامه. ولقد جعل من مهنة الكتابة الانفرادية أمراً شجاعاً وجمعياً: كان يمارسها مع طلوع الفجر، فى قاعة رحيبة بها إحدى عشرة منضدة على كل منها مادة لكتاب ـ وفوق بعض منها ياسمينة ناصعة فى كوب ماء. اكتسب بيرتون صداقة وحب المشاهير. ويكفينى ذكر اسم «سوينبرن» Swinburne الذى أهداه المجموعة الثانية من «قصائد وأغان» Poems and Ballads ـ «تقديراً لصداقة لى أن أعدها دوماً من أرفع الشرف فى

حياتي»* – وأسف، في أجزاء عدة منها، لموت بيرتون على فراشه. وكان أحرى ببيرتون ما جاء بديوان المتنبي في الفخر:

«الخيل والليل والبيداء تعرفني
والسيف والرمح والقرطاس والقلم**»

سوف يُلاحَظ أنني، بدءاً بالأنثربولوجي الهاوي وحتى عالم اللغات «النائم»، لم أتجاهل خصائل ريتشارد بيرتون التي بوسعنا أن نصفها بالأسطورية، دون أدنى إغفال للحماسة. والسبب بيّن: فبيرتون، الذي هو أسطورة بيرتون الحقيقي، هو مترجم (ألف ليلة وليلة). لقد ارتبت، في بعض مرة، في أن الفارق الجذري بين الشعر والنثر يكمن فيما يعول عليه من يقرأهما: فالأول (أي الشعر) يفترض مسبقاً كثافة لا يسمح بها في الثاني (أي النثر). شيء من هذا يحدث لأعمال بيرتون: يسبقه صيت لم يتمكن أي مستعرب آخر من الصمود أمامه. فجاذبية الممنوع تنتسب إليه. ونحن بصدد طبعة وحيدة تنحصر في ألف نسخة لألف مشترك في «نادي بيرتون» Burton Club، تخضع لالتزام قضائي بعدم تكرارها. (الطبعة الثانية التي قام بها ليونارد سي. سميثرز Leonard C. Smithers «تحذف بعض الفقرات فاسدة الذوق التي لن يأسف على تصفيتها أحد»؛ وطبعة بنيت سرف Bennett Cerf – التي تزعم أنها كاملة – مأخوذة عن هذا النص المطهر). والآن أطرح هذه المبالغة: إن اجتياز (ألف ليلة وليلة) مع ترجمة سير ريتشارد ليست أقل إعجازاً من اجتيازها «منقولة حرفياً من العربية وبتعليق» السندباد البحري.

والمشكلات التي قام بيرتون بحلها لا حصر لها، لكننا – بحيلة مناسبة – يمكننا أن نختصرها في ثلاث: تبرير وإزكاء شهرته باعتباره مستعربا؛ مخالفة لين مخالفة جلية؛ إثارة انتباه سادة بريطانيا في القرن التاسع عشر بترجمة مكتوبة لقصص عربية شفاهية من القرن الثالث عشر. قد لا تتعارض الغايتان الأولى والثالثة؛ بيد أن الغاية الثانية أوقعته في خطأ خطير أوضحه فيما يلي. في (ألف ليلة وليلة)، هنالك المئات من أبيات الشعر والأغاني؛ لين (غير القادر على الكذب إلا فيما يتعلق بالجسد) ترجمها في دقة، في نثر مريح. أما بيرتون فكان شاعراً: في ١٨٨٠، كان أرسل إلى المطبعة «القصائد»، ملحمة نشوئية اعتبرتها لدى بيرتون دائماً أرقى من ترجمة فيتزجرالد (الرباعيات)... لم ينفك الحل «النثري» الذي توفر عليه خصمه من إثارة حنقه، فقرر أن تكون ترجمة أشعار (ألف ليلة) شعراً إنجليزياً – وهو إجراء غير موفق سلفاً لأنه يعارض مبدأه الخاص الأميل إلى الحرفية الكاملة. لذا، فإن الأذن تأذت من ذلك تقريباً بقدر ما تأذى المنطق. وليس من المستحيل أن تكون هذه الرباعية من أفضل ما نظم:

A night whose stars refused to run their course,
A night of those which never seem outworn:
Like Resurrection-day, of longsome length
To him that watched and waited for the morn.(3)

ومن المحتمل ألا تكون هذه أسوأها:

A sun on wand in Knoll of sand she showed,
Clad in her cramoisy-hued chemisette:
Of her lips' honey-dew she gave me drink
And with her rosy cheeks quencht fire she set.

لقد ذكرت الفارق الأساسي بين جمهور حكايات (ألف ليلة وليلة) البدائي وأعضاء «نادي بيرتون». فأولئك كانوا من الصعاليك، محبي الروايات، الأميين، المتشككين إلى ما لا نهاية في الحاضر والمعتقدين في العجائب البعيدة؛ وكان هؤلاء سادة من «وست إند»

* بالإنجليزية، في الأصل.
** ورد هذا البيت في النص مترجماً إلى الإسبانية.

West End أميل إلى الترفع والحذلقة لا إلى الهلع أو الضحك. كان أولئك يولعون بأن الحوت يموت لو سمع صرخة الإنسان؛ وكان هؤلاء يعجبون لأن ثمة رجالاً يعتقدون في القدرة المميتة لتلك الصرخة. وكانت معجزات النص ـ المقنعة بلا شك في كوردوفان أو في بولاق، حيث كان يعتقد أنها حقيقية ـ كانت عرضة لخطر أن تبدو ساذجة في إنجلترا (لا أحد يطالب الحقيقة بأن تكون محتملة أو عبقرية في الحال: قليل من قراء سيرة ورسائل كارل ماركس يحنقون لما في شعر Contre-rimes لـ «توليه» Toulet من تناسق أو لما في قصائد الـ acrostic من دقة صارمة).

ولكي لا يهجره قراؤه، أسرف بيرتون في الشروحات «عن عادات المسلمين». ومن الهين أن أؤكد أن لين كان قد سبقه إلى احتلال هذا المجال: الملابس، نظام الحياة اليومية، الممارسات الدينية، المعمار، إحالات تاريخية أو قرآنية، الألعاب، الفنون، الأساطير ـ كان هذا جميعه مشروحاً من قبل في المجلدات الثلاثة لسلفه المتعب. ربما كانت تنقصه الشروح الخاصة بالعشق. وكان بيرتون (الذى كانت أول دراسة أدبية له تقريراً شخصياً جداً عن مواخير بنجالا) قادراً على تلك الإضافات في إسراف. فمن بين المباهج العربية التي توقف إزاءها، ثمة مثال جيد يوضح إسرافه الشخصي في تلك الإضافات، وهي ملحوظة شخصية وردت في المجلد السابع، ولها عنوان طريف في الفهرست: Capotes mélancoliques. اتهمته مجلة أدنبرة بأنه يكتب للبالوعات، ورأت دائرة المعارف البريطانية أن الترجمة الكاملة غير مقبولة، وأن ترجمة لين «مازالت صالحة للاستخدام الجاد حقيقة». وليس لنا أن نستهجن كثيراً تلك النظرية المعتمة الخاصة بالتفوق العلمي والتوثيقي في تطهير النص الأصلي؛ إذ إن بيرتون كان يداعب تلك الصيحات الحانقة. فيما عدا ذلك، لا تستحوذ تنويعاته الضئيلة في مسألة العشق الجسدي على كل الانتباه إلى شروحاته.

فلقد كانت هذه موسوعية وتراكمية وتتناسب أهميتها تناسباً عكسياً مع الحاجة إليها. فالمجلد السادس مثلاً (الكائن أمامي الآن) يضم ثلاثمائة حاشية يمكننا أن نبرز من بينها: إدانة للسجون؛ دفاعاً عن العقاب الجسدي وعن الغرامات؛ أمثلة عن احترام الإسلام للخبز؛ أسطورة عن شعر ساقي الملكة بلقيس؛ شرحاً للغز ألوان الموت الرمزية الأربعة؛ نظرية وتطبيقاً شرقياً بصدد نكران الجميل؛ تقريراً يفيد بأن وبر النعاج هو المفضل لدى الملائكة، وأيضاً عن عفاريت النحاس الأصفر؛ موجزاً عن ليلة القدر؛ إدانة لسطحية آندرو لانج؛ خطبة ضد النظام الديمقراطي؛ إحصاء لأسماء محمد في الأرض والنار والفردوس؛ ذكراً لشعب «الأماليق» من العماليق المعمرين؛ نبأ عن عورات المسلم، التي تشتمل، في الرجل، من سرته حتى الركبة، وفي المرأة من رأسها إلى قدميها؛ إطراء لشواء خاص برعاة البقر في الأرجنتين؛ إشارة إلى متاعب «ركوب الخيل» خاصة عندما تكون الدابة بشراً؛ مشروعاً عظيماً لتهجين قردوح وامرأة لإنتاج سلالة سفلى من البروليتاريا الصالحة. في سن الخمسين كان بيرتون قد حصد حناناً وتهكماً وبذاءات وطرائف كثيرة ثم أطلقها في شروحاته.

وتبقى المعضلة الأساسية؛ كيف يمكن توفير المتعة لسادة القرن التاسع عشر بروايات على حلقات تنتسب إلى القرن الثالث عشر؛ إن الفقر الأسلوبي لـ (ألف ليلة) معروف للجميع. في بعض المرات، يتحدث بيرتون عن لهجة الناثرين العرب «الجافة والتجارية» في مقابل الإفراط البلاغي عند الفرس؛ ويعترف ليتمان، المترجم الحديث لـ (ألف ليلة)، بأنه اضطر إلى إضافة كلمات مثل «سأل»، «طلب»، «أجاب»، وذلك على مدى خمسة آلاف صفحة تجهل أي شكل آخر سوى كلمة «قال» التي يلجأ إليها دائماً.

يسرف بيرتون، بحب، في تبديل هذا النسق، فقاموسه ليس أقل تبايناً من شروحاته. فالعبارات المهجورة تتعايش

مع تعابير العامة، ولغة السجون أو البحارة مع المصطلح التقنى. لا يخجل من هجين اللغة الإنجليزية الجيد ولا ترضيه عبارات موريس Morris الإسكندنافية ولا عبارات جونسون Johnson اللاتينية، بل اتصالهما وصداهما معاً. ويكثر لديه المستحدث والأجنبى مثل:

castrato inconséquence, hauteur, in gloria, bagnio, langue fourrée, pundonor, vendetta, wazir.

وينبغى أن تحتل كل كلمة من هذه الكلمات مكانها الدقيق، لكن إقحامها فى النص الإنجليزى لا يهم شيئاً. وقد يكون لها طيب الأثر، لأن تلك الدعابات اللفظية - وأخرى نحوية - تلطف أحياناً من ثقل سياق (ألف ليلة). ويبرتون يقدمها فى جرعات محسوبة: فى بادئ الأمر، يترجم، فى صرامة، «سليمان» إلى: Sulayman, Son of David (on the twain he peace!)

ثم - بعد أن نعتاد هذه المهابة - يهبط به إلى منزلة: Solomon Davidson . ويجعل من ملك هو عند بقية المترجمين «ملك سمرقند فى فارس»، يجعله: a King of Samarcand in Barbarian-land

ومن مشترٍ هو فى رأى الآخرين «نزق»، يجعله: a man of wrath . وليس هذا كل شيء، فبيرتون يعيد صياغة المفتتح والنهاية بإضافة التفاصيل العارضة والملامح الفسيولوجية، وهكذا يدشن فى حوالى عام ١٨٨٥ نسقاً جديداً سنرى اكتماله (أو تحوله إلى عبث*) فى نص مردروس.

وأى إنجليزى أقل ارتباطاً بالزمن/ أخلد من أى فرنسى، لذا فأسلوب بيرتون غير المتجانس لم يتأثر بمرور الزمن كما تأثر أسلوب مردروس المحدد زمنياً.

٢ - الدكتور مردروس Mardrus

وما أغرب التناقض فى حالة مردروس! إليه تنسب الفضيلة «الأخلاقية» أنه أكثر مترجمى ألف ليلة تحرياً للصدق، وهى ترجمة مثيرة للغرائز بشكل يدعو إلى الإعجاب، كان القراء قد حرموا منها من قبل بسبب أدب جالان وتصنع لين المتزمت؛ وتوفَّر فى هذه الترجمة حرفيتها الرائعة والمؤكدة بجلاء فى العنوان الفرعى - «ترجمة حرفية وكاملة للنص العربى» - وفى توفيقها فى نقل العنوان: (كتاب ألف ليلة وليلة). وقصة العنوان بناءة، بوسعنا أن نتذكرها قبل أن نراجع مردروس.

يذكر كتاب المسعودى، (مروج الذهب ومعادن الجوهر)، وصفاً لمجموعة عنوانها Hezár Afsane ، وتعنى بالفارسية: «ألف مغامرة». لكن الناس أطلقوا عليها (ألف ليلة). وتقص وثيقة أخرى من القرن العاشر، (الفهرست)، الحكاية الأصلية للمجموعة: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة ويقطع رأسها فى الفجر، والحل الذى توصلت إليه شهرزاد التى تسليه بحكايات عجيبة حتى تمر عليهما (ألف ليلة) فتقدم إليه ولدهما الذى أنجباه. هذه الفكرة - الأرقى من اللاحقة عليها أو المشابهة لها، كموكب تشوسر Chaucer التقى، أو وباء جوفانى بوكاتشو Giovanni Boccaccio - يقال إنها لاحقة على العنوان وإنها جاءت لتبرره. على أية حال، الرقم المبدئى الذى كان ١٠٠٠ أصبح ١٠٠١. كيف ظهرت هذه الليلة الإضافية التى لا غنى عنها الآن، تلك التى كانت موضع سخرية كيبيدو Quevedo - ثم فولتير - من بيكو دى لاميراندولا Pico de la Mirándola: كتاب كافة الأشياء وأشياء أخرى كثيرة؟

أوعز ليتمان بأنها قد تكون تأثيراً لعبارة «Bin bir» التركية وترجمتها حرفياً: (ألف وواحد) والتى تستخدم فى معنى: كثير أو كثيرين. فى أوائل ١٨٤٠، وجد «لين» سبباً جميلاً: الخوف السحرى من الأرقام الزوجية. والواقع أن مغامرات العنوان لم تتوقف عند ذلك الحد. بدءاً من ١٧٠٤، حذف أنطوان جالان تكرار

* باللاتينية فى الأصل.

كلمة ليلة وترجم: «Mille et une nuits» وهو الاسم الشائع الآن فى كل أوروبا فيما عدا إنجلترا التى تفضل (ليال عربية) Arabian Nights . فى عام ١٨٣٩، كان و. هـ. ماكنغتن W. H. Macnaghten ، ناشر طبعة كالكتا، من الدقة الفريدة بحيث ترجم العنوان كاملاً: (كتاب ألف ليلة وليلة)* . ولم يمر هذا التجديد الحرفى مر الكرام. فمنذ ١٨٨٢، بدأ جون باين John Payne ينشر ترجمته تحت عنوان Book of the thousand nights and one night؛ ثم الكابتن بيرتون، منذ ١٨٨٥، تحت عنوان: Book of the thousand nights and one night؛ ثم ج. س. مردروس J. C. Mardrus ، منذ ١٨٩٩، بعنوان Livre de mille nuits et une nuit .

وأبحث عن الفقرة التى جعلتنى أرتاب ارتياباً نهائياً فى صدق ترجمة الأخير، وتنتمى إلى قصة «مدينة النحاس» التى تضم من نهاية الليلة السادسة والستين بعد المائة الخامسة إلى بداية الليلة الثامنة والسبعين بعد المائة الخامسة، وإن كان الدكتور مردروس قد نسبها (ربما ملاكه الحارس يعرف السبب) إلى الليالى من ٣٣٨ إلى ٣٤٦. ولن أصر على ذلك، إذ إن هذا التعديل غير المفهوم لا ينبغى له أن يستنفد رعبنا. تقول شهرزاد مردروس:

«كان الماء يجرى فى أربع قنوات تحت الحجرة فى انحناءات خلابة ولكل قناة مجرى له لون خاص: فكان مجرى القناة الأولى من الرخام الوردى ومجرى القناة الثانية من الياقوت الأصفر ومجرى القناة الثالثة من الزمرد ومجرى القناة الرابعة من الفيروز فيكتسب الماء لون مجرى القناة، فإذا جرحه الضوء الخافت المتسلل من الديباج العلوى عكس على الأشياء والجدر المرخمة عذوبة منظر بحرى».

إذا اعتبرنا الفقرة تجربة من النثر المرئى على نسق (صورة لدوريان جراى)، أقبل وأحترم هذا الوصف، لكنه من حيث هو ترجمة «حرفية وكاملة» لفقرة كتبت فى القرن الثالث، أكرر: إن هذا ليقلقنى إلى أقصى حد. وأسبابى متعددة. فشهرزاد، دون تدخل مردروس، تصف الأشياء بتعداد أجزائها وليس بتفاعلاتها المتبادلة وهى لا تقدم تفاصيل ظرفية، كمسألة الماء الذى يعكس لون مجراه، ولا تحدد «نوعية» الضوء الذى يتسلل من الديباج ولا تشير إلى الصورة الأخيرة الأحرى بصالون لرسامى الأكواريللا. ثمة تصدع آخر صغير: انحناءات خلابة ليس عربياً بل هو، بجلاء، تعبير فرنسى. أجهل إن كانت الأسباب السابقة كافية، إذ هى لم تكفنى وانتابنى سرور متراخ عند مضاهاة الترجمات الألمانية الثلاث ـ ترجمات فيل Weil وهننج Henning وليتمان Littmann ـ بالترجمتين الإنجليزيتين لكل من لين وسير ريتشارد بيرتون لأستشف منها أن أصل سطور مردروس العشرة هو كالتالى: وتلك الأنهر الأربعة تجرى وتجتمع فى بحيرة عظيمة مرخمة باختلاف الألوان.

وليس لإضافات مردروس نسق واحد، فهى أحياناً، وبشكل سافر، غير مناسبة لوقتها، كأنما هو بغتة يناقش انسحاب بعثة مرشان Marchand ، ومثال ذلك قوله:

«أطلوا على مدينة من الأحلام... على امتداد البصر المثبت فى الآفاق الغارقة فى الظلمة تدرجت، داخل السور البرونزى، قباب قصور وشرفات منازل وبساتين وادعة وجاست قنوات، ضوأها النجم، فى ألف دورة غراء تحت الجبال، خلفها بحر معدنى يضم وهج السماء المنعكسة إلى صدره البارد».

أو هذه الفقرة التى ليست صبغتها الفرنسية أقل وضوحاً:

«بساط رائع ألوانه مجيدة، من الصوف الجيد، تتفتح زهوره بلا أريج فى مرج بلا حياة ويحيا

* بالعربية بحروف لاتينية.

كل الحياة «الصناعية» لأيكه الذاخرة بالطيور والحيوانات التى بوغتت فى جمالها الطبيعى الحقيقى وخطوطها الدقيقة». (وهنا تقول الطبعات العربية: «فى جوانب ذلك الدهليز براقع عليها صور من أصناف الوحوش والطيور وكل ذلك من ذهب أحمر وفضة بيضاء وأعينها من الدرر واليواقيت يتحير كل من رآها».

ولا يكف مردروس عن التعجب للفقر «ذى الطابع الشرقى» فى (ألف ليلة وليلة). ويسرف - بإصرار أحرى بـ «سيسل ب. دى ميل» - فى الوزراء والقبل والنخيل والأقمار. ويحدث أنه فى الليلة ٥٧٠ يقرأ:

«وإذا هم بعمود من الحجر الأسود وفيه شخص غائص فى الأرض حتى إبطه وله جناحان عظيمان وأربع أياد؛ يدان منهما كأيدى الآدميين ويدان كأيدى السباع فيهما مخلب، وله شعر فى رأسه كأنه أذناب الخيل وله عينان كأنهما جمرتان وله عين ثالثة فى جبهته كعين الفهد....».

فيترجم فى فخامة:

«وصلت القافلة، ذات مساء، عموداً من الحجر الأسود شد إليه وثاق مخلوق غريب لا يبرز من جسده إلا نصفه لأن النصف الآخر دفن تحت الأرض. وبدا الجزء البارز مخلوقاً بشعاً محشوراً هناك بفعل قوى جهنمية. كان أسود اللون وبحجم جذع نخلة عجوز متهالكة، بلا سعف، وله جناحان أسودان عظيمان وأياد أربع اثنتان منها أشبه بأيدى السباع ذات المخالب، وشعر مشعث ذو أذناب غليظة كذيل العير يهتز فى شراسة فوق جمجمته المزيعة، وتحت قوس المحجرين توهجت حدقتان حمراوان بينما ثقبت جبهته ذات القرون المزدوجة بعين واحدة تنفتح بلا حركة وفى ثبات قاذفة أشعة خضراء كنظرة النمور والفهود».

ويضيف بعد ذلك بقليل:

«برونز الأسوار والقباب الزاهية بالأحجار الكريمة والشرفات الناصعة والأنهار وكل البحر، وكذا الظلال الممتدة نحو الغرب، اجتمعت تحت نسيم الليل والقمر السحرى».

إن نعت «سحرى»، عند رجل من القرن الثالث عشر، قد يكون نعتاً محدداً للغاية وليس مجرد الصفة التى يقصدها الدكتور المتأنق... وأنا أشك فى أن بوسع اللغة العربية أن تترجم فقرة مردروس هذه «ترجمة حرفية وكاملة»، وليس العربية فقط بل اللاتينية أيضاً أو قشتالية ميجل دى ثربانتس.

وكتاب (ألف ليلة وليلة) غزير فى ملمحين، الأول، شكلى بحت، وهو السجع؛ والآخر هو الوعظ الأخلاقى. الملمح الأول، الذى حافظ عليه كل من بيرتون وليتمان، يختص بما يصوره الراوى من شخوص مليحى الهيئة وقصور ورياض وأعمال السحر وذكر الله وغروب الشمس والمعارك والفجر وبدايات ونهايات القصص. أما مردروس فهو يحذفه، ربما فى شىء من الرحمة.

والملمح الآخر يتطلب موهبتين: القدرة على مزج الكلمات المجردة فى فخامة، والجرأة على اقتراح فكرة قديمة بلا خجل. ومردروس يفتقر إلى كلتيهما. فمن تلك الفقرة التى ترجمها لين على هذا النحو الخالد:

And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust

الدكتور مردروس يترجم منها فقط:

«مضى كل هؤلاء! لم يسعهم الوقت ليرتاحوا فى ظل أبراجى»؛ واعتراف العفريت:

«أنا مكفوف ههنا بالعظمة محبوس بالقدرة معذب إلى ما شاء الله عز وجل».

هو بالنسبة لقارئ مردروس:

«أنا ههنا مكبل بالقدرة غير المرئية حتى نهاية القرون».

ولا السحر أيضاً يجد فى مردروس نصيراً طيباً، فهو غير قادر على ذكر ما هو خارق للطبيعة دون ابتسامة. فهو، على سبيل المثال، يختلق ترجمة:

«فى يوم من الأيام، سمع الخليفة عبد الملك بن مروان حديثاً عن قماقم من النحاس القديم يخرج منها دخان أسود له هيئة شيطانية فتعجب أشد العجب وبدا أنه يرتاب فى حقيقة تلك الوقائع الشهيرة، فتدخل الرحالة طالب بن سهل...»

فى هذه الفقرة (التى تنتمى كالفقرات التى ذكرتها من قبل إلى قصة «مدينة النحاس» الذى يترجمه مردروس إلى «برونز» لا مراء فيه)، نجد أن السذاجة المقصودة فى كلمة «الشهيرة» وكذا ارتياب الخليفة عبد الملك غير المنطقى هديتان شخصيتان من لدن المترجم.

ويرغب مردروس باستمرار فى تكملة العمل الذى أهمله المؤلفون العرب المجهولون وفاترو الهمة: يضيف مناظر art-nouveau ، بذاءات مناسبة، فاصلاً هزلياً موجزاً، بعض الملامح العارضة، شيئاً من التناسق والكثير من الوصف الشرقى المرئى. وأذكر مثالاً واحداً من بين الكثير: فى الليلة ٥٧٣، يدعو الوالى موسى بن نصير النجارين والحدادين ويأمرهم أن يسووا الأخشاب ويعملوا سلماً مصفحاً بصفائح الحديد. مردروس (فى الليلة ٣٤٤ من ترجمته) «يصلح» هذا المشهد «الركيك» مضيفاً أن العسكر بحثوا عن أغصان يابسة ثم ثقفوها بمداهم وسكاكينهم وربطوها بقماش عمائمهم ونطاقاتهم وبعقال البعير والزنانير والسروج الجلدية حتى أقاموا سلماً عالياً قربوه من السور وثبتوه بالحجارة من كل جانب.

ويمكننا القول، عامة، إن مردروس لا يترجم الكلمات وإنما يترجم صور الكتاب، وهى حرية محرمة على المترجمين لكنها مكفولة للرسامين ـ الذين يسمح لهم بإضافة ملامح من هذا النوع. وأجهل إن كانت تلك التسليات الباسمة هى التى تضفى على العمل تلك الصبغة السعيدة، صبغة المخاتلة الشخصية، البعيدة عن الخوض فى المعاجم. أعرف فقط أن «ترجمة» مردروس هى أيسر الترجمات قراءة ـ بعد ترجمة بيرتون التى لا تقارن، وغير الدقيقة هى الأخرى (فالزيف فى ترجمة بيرتون ذو طبيعة مغايرة ويكمن فى استخدام عملاق لإنجليزية فظة، مترعة بالمهجور والأجنبى).

وإنى قد آسف (ليس أسفاً موجهاً إلى مردروس بقدر ما هو أسف شخصى) أن يشتم فى النماذج السابقة غرض تحريمى. إذ إن مردروس هو المستعرب الوحيد الذى اضطلع الأدباء بمهمة تمجيده، وبنجاح مبالغ فيه، حتى إن المستعربين أنفسهم يعرفون الآن قيمته. لقد كان أندريه جيد من أوائل من أثنوا عليه، فى أغسطس ١٨٨٩، ولا أعتقد أن كانثيلا Cancela أو كبدفيلا Capdevila سيكونان آخرهم. وغايتى ليست هدم هذا الإعجاب وإنما التوثيق له. إن فى الاحتفال بأمانة مردروس إغفال لروحه، عدم الإشارة حتى إلى مردروس. لأن عدم أمانته، عدم أمانته الخلاقة والسعيدة، هى ما ينبغى أن يثير اهتمامنا.

٣ ـ إنّو ليتمان Enno Littmann

يمكن لألمانيا، موطن طبعة شهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، أن تفخر بأربع ترجمات: ترجمة جوستاف ڤيل، «أمين المكتبة رغم أنه إسرائيلى» ـ هذا الاستدراك ورد على صفحات إحدى الموسوعات القطلونية ـ ؛ وترجمة ماكس هننج، صاحب ترجمة للقرآن؛ وترجمة فليكس بول جريف Félix Paul Greve ؛ ثم ترجمة إنو ليتمان، الذى حل رموز النقوش الإثيوبية بقلعة أكسوم. ومجلدات الترجمة الأولى الأربعة (١٨٣٩ ـ ١٨٤٢) هى أمتعها

جميعاً، لأن صاحبها ـ المنفى بعيداً عن أفريقيا وآسيا بسبب الدوسنتاريا ـ يهتم بالحفاظ على طابعها الشرقي أو هو يكمله. وتستحق إضافاته احترامي. يقول على لسان رجال دخلاء على جمع: «لا نريد أن نبدو كالصباح مفرق الجماعات»؛ ولدى حديثه عن أحد الملوك يؤكد: «إن النار التي أشعلها لضيوفه تذكر بالجحيم، وإن ندى يده الكريمة كالطوفان»؛ وعن آخر يشير إلى أن يديه «كانتا سخيتين كالبحر». وهذه التزييفات ـ الجديرة على الأحرى بـ «بيرتون» أو «مردروس» ـ اختص بها المترجم الأجزاء المنظومة شعراً ـ حيث يمكن لتصويره الجميل أن يكون معادلاً أو بديلاً للنظم الأصلي. وفيما يختص بالنثر، أفهم أنه ترجمه كما هو، مع بعض الحذف الذي له ما يبرره والواقع على المسافة نفسها بين النفاق وقلة الحياء. يمتدح بيرتون عمله ـ «الأمين بما تسمح به ترجمة ذات سمة شعبية». وليس من قبيل الصدفة أن يكون الدكتور فيل يهودياً «وإن كان أمين مكتبة» فأنا أرى أن بمقدورنا أن نستعذب في لغته نحواً من مذاق الكتب المقدسة.

ولا تحفل الترجمة الثانية (١٨٩٥ ـ ١٨٩٧) بمفاتن الدقة، ولا الأسلوب أيضاً. أتحدث عن تلك التي قدمها هننج، مستعرب من ليبزج، إلى «مكتبة أونيفرسال» Universalbibliothek لصاحبها فيليب ركلام Philipp Reclam. تعرضت هذه الترجمة لعملية تطهير، برغم أن دار النشر تؤكد العكس. وأسلوبها فاتر ومثابر وميزتها التي لا تدحض ربما كان حجمها. وتأخذ بنسختي بولاق وبرسلاو إلى جانب مخطوطة زوتنبرج وترجمة بيرتون بملحقاتها. وهننج المترجم لنص بيرتون هو حرفياً أرقى من هننج المترجم للنص العربي، وهو مجرد تأكيد بتفوق سير ريتشارد على العرب. في مقدمة وخاتمة العمل، يسهب في الثناء على بيرتون ـ ثناء يفنده تقريباً ذلك التقرير الذي يرى أن بيرتون استعار «لغة تشوسر المقابلة لعربية القرون الوسطى». ولو أشير فقط إلى تشوسر باعتباره مصدراً لألفاظ بيرتون لكان ذلك أكثر حكمة. (شيء من هذا يحدث لسير توماس أركهارت ورابليه).

والترجمة الثالثة، ترجمة جريف، مشتقة من ترجمة بيرتون الإنجليزية، وهي تستنسخها بعد استبعاد الحواشي الموسوعية. نشرها، قبل الحرب، إنسل ـ فرلاج Insel-Verlag.

والترجمة الرابعة (١٩٢٣ ـ ١٩٢٨) نقل للترجمة السابقة، وتقع مثلها في ستة مجلدات، بتوقيع إنو ليتمان الذي حل رموز آثار أكسوم وحقق الـ ٢٨٣ مخطوطة الإثيوبية الموجودة بالقدس وشارك في «مجلة علم الأشوريات». وترجمته ـ بعيداً عن مماطلات بيرتون المتواطئة ـ صريحة تماماً. لا يأبه بشيء مهما كان من الدعار، بل يترجمه إلى ألمانيته الوادعة، وفي القليل النادر إلى اللاتينية. لا يحذف كلمة، ولا حتى تلك التي تشير ـ ألف مرة ـ إلى الانتقال من ليلة إلى أخرى. ولا يلقى بالاً إلى صبغة الكتاب المحلية، وكان لزاماً أن ينبهه الناشر كي يحتفظ بكلمة «الله» كما هي بالعربية ولا يستبدلها بمقابلها الألماني. وهو ـ كـ «بيرتون» و«جون باين» ـ يترجم النظم العربي نظماً غربياً. ويسجل في سذاجة: لو أنه بعد الإشارة المعتادة: «قال فلان هذه الأبيات»، جاءت فقرة من النثر الألماني لانتابت القراء الحيرة. وهو يمد القارئ بالهوامش الضرورية لفهم النص: حوالي عشرين حاشية بكل مجلد وجميعها مقتضبة. وهو دائماً واضح وبسيط ومبتذل. ويتحرى كما يقال تنفس العربية ذاته. وإن لم يكن هنالك خطأ في دائرة المعارف البريطانية فإن ترجمته هي أفضل الترجمات المتداولة. وأسمع أن المستعربين متفقون على هذا الرأي، ولا يهم في شيء أن أديباً، مجرد أديب من بلد لا يعدو كونه جمهورية الأرجنتين، يفضل أن يخالفهم الرأي.

وأسبابي هي: إن ترجمات بيرتون ومردروس، وحتى جالان، لا يمكن فهمها دون ما وراءها من تراث أدبي. ومهما كانت مساوئها أو ميزاتها، هذه الأعمال المتميزة

تعني وجود مسار ثرى سابق عليها. فحصاد الأدب الإنجليزى الذى لا ينفد يقع بشكل ما فى المساحة المظللة من ترجمة بيرتون - دعار چون دون John Donne الشديد، وقاموس شكسبير وسيريل تورنير الضخم، وولع سوينبرن بالمهجور، وغلظة ثقافة مفكرى القرن السابع عشر، والحيوية والغموض والشغف بالعواصف والسحر. ويمتزج فى عبارات مردروس الباسمة سالامبو ولافونتين، الدمية والباليه الروسى.

أما فى نص ليتمان، الذى هو - كواشنطن - غير قادر على الكذب، ليس هنالك سوى النزاهة الألمانية. وهذا قليل، قليل جداً. فالتجارة بين (ألف ليلة) وألمانيا كان ينبغى لها أن تسفر عن المزيد.

إن لألمانيا أدباً فانتازياً، بل إن لها أدباً فانتازياً فقط على الأحرى، سواء فى الفلسفة أو الرواية. وثمة عجائب فى (ألف ليلة) كنت سأبتهج لو أعيدت صياغتها بالألمانية. وأنا عندما أسجل هذه الرغبة أفكر فى عجائب (ألف ليلة) التقليدية - فى عفاريت القماقم أو عبيد خاتم سليمان القادرين على كل شيء، فى الملكة التى تحول المسلمين إلى طيور، فى المراكبى النحاسى الذى يحمل طلاسمه وتعاويذه فى صدره - وفى العجائب الأخرى الأكثر عموماً والتى تنبثق عن طبيعتهم الجمعية وعن حاجتهم إلى تكملة ألف جزء وجزء. عند نفاد السحر، كان بمقدور المدونين الألمان أن يلجأوا إلى الأخبار التاريخية أو الدينية التى قد تعكس إضافتها توفر حسن النية فى بقية العمل. وفى مجلد واحد، كان يمكن أن تتعايش الياقوتة التى تصعد حتى السماء و أول وصف لسومطرة؛ وصف بلاط العباسيين والملائكة الفضية التى طعامها تبرير للرب... إنه مزيج شعرى، وبوسعى أن أقول الشيء نفسه فى حالة تكرارات معينة. أليس رائعاً أن يستمع الملك شهريار - فى الليلة ٦٠٢ - إلى قصته هو على لسان شهرزاد؟

من المعتاد - محاكاةً للإطار العام - أن تتضمن إحدى الحكايات حكايات أخرى ليست أقصر من الأولى: مشاهد داخل مشهد، مثل مأساة هاملت، ارتقاءً إلى قوة الحلم. ويبدو أن بيتاً وعراً وجلياً من شعر تنيسون يشرح ذلك:

Laborius orient ivory, sphere in sphere.

وهكذا، وإمعاناً فى العجب، يمكن لرؤوس «هيدرا» المتفرعة أن تصبح أشد تحديداً من جسدها، أى يمكن لشهريار، ملك «جزر الصين وهندستان» الأسطورى، أن يتلقى أخباراً عن طارق بن زياد والى طنجة وبطل معركة «جواداليته»، فتختلط القاعات بالمرايا ويصبح القناع خلف الوجه ويجهل الناس أين الرجل الحقيقى من بين تماثيله. ولا شيء من هذا يهم، فهذه الفوضى مبتذلة ومقبولة كأحلام ما بين اليقظة والمنام.

وستلعب الصدفة لعبة التناظر، لعبة التباين، لعبة الإسهاب.

كم من الأشياء كان بوسع رجل مثل كافكا أن يقدم عليها من أجل أن يرتب ويضيف إلى تلك الألعاب، كى يعاود كتابتها طبقاً للتشويه الألمانى، طبقاً «للكآبة» الألمانية! *

(*) من بين الكتب التى راجعتها، لى أن أذكر :

Les Milles et une Nuits, contes arabes traduits par Galland. Paris, s. d.

The Thousand and One Nights, commonly called The Arabian Nights' Entertainments. A new translation from the Arabic, by E. W. Lane. London, 1839.

The Book of the Thousand Nights and a Night. A plain and literal translation by Richard. F. Burton. London (?) Vols. VI, VII, VIII.

The Arabian Nights. A complete and unabridged selection from the famous literal translation of R. F. Burton. New York, 1932.

Le livre de Mille Nuits et une Nuit. Traduction littérale et complète du texte arabe, par le Dr. J. C. Mardrus. Paris, 1906.

Tausend und eine Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Leipzig, 1897.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe vom Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928

الهوامش :

(١) كتب العنوان، فى الأصل، بالعربية بحروف لاتينية.

(٢) أشير إلى ماركو أنطونيو حين يستحضره قيصر بقوله:

.... on the Alps
It is reported, thou didst eat strange flesh
which some did die to look on...

(٣) كما أن مما يذكر له هذا التنويع على موضوعات أبى البقاء الروندى وخورخِه مانريكه Jorge Manri que (الشاعر الإسبانى، ١٤٤٠ ـ ١٤٧٩):

Where is the wight who peopled in the past
Hind-Lond and Sind; and there the tyrant played?...

قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» لبورخيس
ومسألة الليلة ٦٠٢ :
أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات

يوسف ديشى *

استعارات الف ليلة وليلة
خورخى لويس بورخيس

الاستعارة الأولى هى النهر ،
والمياه العظمى ، والبلور الحى
المدخر تلك العجائب الغالية
التى كانت من الإسلام فصارت لك
اليوم ولى . هى الطلسم القاهر
وهو معاً عبد مملوك .
هى الجنى أسير قمقم
من النحاس ختم عليه بالخاتم السليمانى ،
هى يمين الملك الذى أقسم أن يسلم
ملكة ليلته إلى حكم
السيف . هى القمر المنفرد ،
والأيادى تغتسل بالرماد .
هى رحلات السندباد ، بطل الأوديسة ذا
لم يعاقبه إلاه ، ولم يدفعه إلى الأمام

metàforas de las mil y una noches
J. L. Borges

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
Que guarda esas queridas maravillas
Que fueron del Islam y que son tuyas
Y mías hoy. El todopoderoso
Talismán que también es un esclavo ;
El genio confinado en la vasija
De cobre por el sello salomónico ;
El juramento de aquel rey que entrega
Su reina de una noche a la justicia
De la espada, la Luna, que está sola ;
Las manos que se lavan con ceniza ;
Los viajes de Simbad, ese Odiseo
Urgido por la sed de su aventura,
No castigado por un dios ; la lámpara ;
Los símbolos que anuncian a Rodrigo
La conquista de España por los árabes ;

---

* جامعة ليون الثانية ، فرنسا .

إلا ظمأ المغامرة بنفسه . هى الفانوس السحرى،
وتلك الرموز التى تنبئ لذريق
بأن العرب سيفتحون إسبانيا.
هى القرد الذى يدل على كونه إنسانا
بلعبه الشطرنج . هى الملك الأبرص ،
والقوافل الشامخة ، وجبل
المغنطيس تنفلق عنده السفن .
هى الشيخ والغزال ، كرة مائية
من الأشكال المتقلبة تقلب السحاب
والخاضعة لطاغوت المصير
أو الصدفة ، وهما أمر واحد .
هى المتسول، لعله ملاك ،
والكهف الذى يدعى سمسما .

El simio que revela que es un hombre,
Jugando al ajedrez ; el rey leproso ;
Las altas caravanas ; la montaña

De piedra imán que hace estallar la nave ;
El jeque y la gacela ; un orbe fluido
De formas que varían como nubes,
Sujetas al arbitrio del Destino
O del Azar, que son la misma cosa ;
El mendigo que puede ser un ángel
Y la caverna que se llama Sésamo.

الاستعارة الثانية لُحمة نسيج
بساط يعرض للأبصار
بلبلة من الألوان والخطوط
اللامبالية ، وصدفًا ودوارا
يحكمها مع ذلك نظام خفى .
شأن الكون ، هذا الحلم الآخر ،
جعل كتاب الليالى
من الأعداد الواقية والعلامات الرامزة ،
الإخوة السبعة والرحلات السبع
القضاة الثلاثة والمنى الثلاث
التى يتمناها من شاهد ليلة الليالى
بولوع شعرها الأسود المسدول
حيث يرى العاشق ثلاث ليال على اتصال ،
الوزراء الثلاثة والعقوبات الثلاث ،
وعاليها جميعا العدد الأول
والأخير ، عدد الله : الأحد .

La segunda metáfora es la trama
De un tapiz, que propone a la mirada
Un caos de colores y de líneas
Irresponsables, un azar y un vértigo,
Pero un orden secreto lo gobierna.
Como aquel otro sueño, el Universo,
El Libro de las Noches está hecho
De cifras tutelares y de hábitos :
Los siete hermanos y los siete viajes.
Los tres cadíes y los tres deseos
De quien miró la Noche de las Noches,
La negra cabellera apasionada
En que el amante ve tres noches juntas,
Los tres visires y los tres castigos,
Y encima de las otras la primera
Y última cifra del Señor : el Uno.

الاستعارة الثالثة حلم
حلمه أبناء هاجر وأبناء فارس
تحت أبواب الشرق المحجوب
أو فى جنان صارت اليوم إلى التراب .
وسوف يستمر البشر على حلمهم هذا
إلى حد رحلتهم النهائى
كما فى مفارقة زينون الإيلى .
يتبدد الحلم وإذا بحلم آخر
يتبدد فإذا به آخر بل أضعاف بديله

La tercera metáfora es un sueño.
Agarenos y persas lo soñaron
En los portales del velado Oriente
O en vergeles que ahora son del polvo
Y seguirán soñándolo los hombres
Hasta el último fin de su jornada.
Como en la paradoja del eleata.
El sueño se disgrega en otro sueño
Y ése en otro y en otros, que entretejen

تتشابك عبثا فإلى عبث متاهة تؤدّى .
فى الكتاب الكتاب . دون أن تعى ،
تقص الملكة على الملك قصتهما
المنسية . لقد خطفتهما
صاعقة أسحار سالفة ،
فلم يعودا يعرفان من هما . ولا يزالان يحلمان .

Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando.

الاستعارة الرابعة خريطة
للزمان ، ذاك الإقليم اللامحدود .
به يقاس تدرج الظلال ،
تفتت الرخام السرمدى ،
والخطى التى تخطوها الأجيال
– كل شئ : الصوت وصداه ، وما ينظر إليه
وجها جانوس ذى الجبهتين ،
عوالم الفضة وعوالم الذهب الأحمر ،
وسهر النجوم الشاسع .
تقول العرب : ما من قادر
على الانتهاء من قراءة كتاب الليالى .
فالليالى هى الزمان ، وهو الذى لا ينام .
واصل القراءة بينما يموت النهار ،
تقص عليك شهر زاد قصتك أيضا .

La cuarta es la metáfora de un mapa
De esa región indefinida, el Tiempo,
De cuanto miden las graduales sombras
Y el perpetuo desgaste de los mármoles
Y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
Las dos opuestas caras del Bifronte,
Mundos de plata y mundos de oro rojo
Y la larga vigilia de los astros.
Dicen los árabes que nadie puede
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día
Y Shahrazad te contará tu historia.

[فبراير ١٩٧٧]

«عدوى» النظرة البورخيسية

لابد – بعد توجيه الشكر إلى من أعانني في ترجمة القصيدة المذكورة [١] – من تنبيه أخي القارئ إلى أن في قراءة أعمال خورخي لويس بورخيس [٢] ما يجعلها شبيهة بمعاشرة القوم أربعين يومًا ، فمن لم يهجرها تصبح نسبة خفية من أحلامه وتأملاته منها وفيها . ثم إن هذا الكاتب الأرجنتيني قد أحدث في الأدب معاني جديدة فرضت وجودها شيئًا فشيئًا على المكتبة العالمية في أرفع مستوياتها . وكان بورخيس من روّاد من وضعوا آثارهم في إطار ثقافي عالمي . كما يجدر الذكر بأنه من الذين تأثروا بالحضارة العربية والإسلامية تأثرًا عميقا ، فاقتبس منها معاني أدبية وشاعرية عدة – في حين أن المثقفين العرب لايزالون يفتقرون إلى ترجمة كافية لأعماله ، على الرغم من الجهود المحمود الآتي ذكره .

وقد تأثر بورخيس منذ صغر سنه بكتاب (ألف ليلة وليلة) عن طريق ترجمتين إنجليزيتين ، هما ترجمة إدوارد لين (Edward Lane) أولاً ، ومن بعدها ترجمة بيرتون (Burton) التى رافقت أحلام صباه . إلا أنه ناقد وشاعر وقاص مبتكر ، وساحر محترف ألف أسرار التحولات الشاعرية . ونتيجة لذلك ، فإن من تحليلاته

لـ (كتاب الليالى)، على حرف تسميته، ما يعود إلى النقد الأدبى بالمعنى المنهجى المتوقع، ومنها ما يحيطنا علماً بالناقد ذاته أو برؤياه فى المصير والأدب والحياة أكثر مما يفيد معرفة المنقود. وقد يصعب التمييز ما بين هذين الوجهين لأسباب ناجمة عن أبعاد تصورات بورخيس الماورائية والشاعرية والنقدية والقصصية. غير أن تلك الأبعاد تلتئم فى كتابته التئاماً يعرض أمام القارئ رؤية واسعة النطاق، من شأنها أن تترك فى حنايا ذهنه آثاراً عميقة، لا مناص من أن تحول، على مرور الزمان، بينه وبين نظرته الآنفة لكتاب (ألف ليلة وليلة)، فينتابه شئ من «العدوى البورخيسية».

أما نصوص بورخيس التى تتعلق بموضوعنا بشكل أو بآخر فعديدة. وقد آثرنا أن نقدم قصيدة بعنوان «استعارات ألف ليلة وليلة» (Metáforas de las Mil y una noches)، قمنا بتعريبها عن الإسبانية. وأضفنا إليها أربعة «مفاتيح قرائية» عامة، أولها تقديم سريع للمؤلف ولعلاقته بكتاب (الليالى) والثانى تعليق على دور «التزييف» الأدبى فى نظره، انطلاقاً مما كتبه حول عمل مترجمى (ألف ليلة) فى هذا الصدد. أما الثالث فإشارة إلى مكانة كتاب (الليالى) من مصير المؤلف الفردى والأدبى. والأخير مسألة جوهرية أثارها بورخيس عن طريق هذا التزييف البارع الخاص بكتابته، وهى مسألة الليلة ٦٠٢، وأتبعنا هذه المفاتيح بتعليقات ثلاثة على نص قصيدة «الاستعارات»، وهى تعليقات معدودة من شأن القارئ أن يكملها بإمعان النظر فى القصيدة: فلكل كلمة منها متعة وصدى.

المفتاح الأول :

خورخى لويس بورخيس فى سطور

ولابد، مهما يكن من أمر، من تقديم المؤلف فى سطور، فقليلا ما هو معروف لدى القارئ العربى، على الرغم من ترجمة عدد من أقاصيصه قام بها إبراهيم الخطيب ونشرتها دار توبقال المغربية سنة ١٩٨٧ تحت عنوان (المرايا والمتاهات) فى ٩٦ صفحة، يضاف إليها – فى حدود معلوماتنا – قصة صغيرة وردت فى مجموعة بعنوان (قصص من أمريكا اللاتينية) ترجمها عيسى مخلوف ونشرتها دار مؤسسة الأبحاث العربية فى بيروت (١٩٨٥). أما قاموس (منجد اللغة والأعلام) فلم تضع طبعة عام ١٩٩٢ منه لبورخيس مدخلا، رغم مكانته الأدبية العالمية.

ولد بورخيس سنة ١٨٩٩ فى بوينس أيرس عاصمة الأرجنتين وتوفى فى ١٩٨٦. وكانت جدته إنجليزية الأصل، ووالده أستاذا يلقى دروسه باللغة الإنجليزية، فبها وقبل الإسبانية تعلم الطفل القراءة. وكانت مطالعاته الأولى روايات ديكنز (Dickens) ومارك توين (Marc Twain) وستيفنسون (R. L. Stevenson) وويلز (H.G. Wells)، بالإضافة إلى ترجمة إنجليزية لكتاب (دون كيخوته) وترجمة بيرتون المذكورة لـ (ألف ليلة وليلة). سنة ١٩١٤، انتقلت العائلة إلى أوروبا، وكان والد بورخيس قد أحيل إلى التقاعد بسبب ضعف بصره الذى كان قد أوشك أن يكف. وفوجئت الأسرة بالحرب فالتجأت إلى سويسرا، فأتم بورخيس دراسته الثانوية فى جينيف، باللغة الفرنسية. ولم تعد عائلته إلى بوينس أيرس إلا عام ١٩٢١، بعد سنة فى إسبانيا؛ حيث بدأ اشتراك بورخيس فى الحياة الأدبية – بمعنى لقاء الأدباء والمشاركة فى إنشاء المجلات الطليعية، والنشر فى صفحاتها.

ومعظم ما وضعه فى الفترة الواقعة بين عامى ١٩٢١ و ١٩٣٨ – وسيتبين لنا بعد قليل معنى التاريخ الثانى – ينتمى إلى نوعين كتابيين، هما :

– الكتابة الشعرية، مثل: (ورع بوينس أيرس – Fervor de Buenos Aires) – ١٩٢٣؛ (قمر الرصيف المواجه – Luna de enfrente) – ١٩٢٥ [3]؛ (كراس سان مارتين – Cuaderno San Martin) – ١٩٢٩ [4].

ـ الكتابة النقدية القصصية ، وهو شكل أدبي ابتكره بورخيس تمتزج فيه الدراسات الأدبية والتاريخية بفن قصصي له أبعاد شاعرية وماورائية ، كما سنحاول إبرازه في موضوع (ألف ليلة وليلة) . ومن أهم عناوين هذا الشكل : (إيفاريستو كاريبخو ـ Evaristo Carriego) ـ وهو شاعر من شعراء بوينس أيرس ـ ١٩٣٠ ؛ (مناقشة ـ Discusión) ـ ١٩٣٢ ؛ (تاريخ الأبدية ـ Historia de la eternidad) ـ ١٩٣٦ .

في عام ١٩٣٨ توفي والده . وفي نهاية السنة ، حدث لبورخيس حادث أصابه إثره خمج دم مسبب لحمّى وهذيان داما ثلاثة أسابيع وكادا أن يقتلاه . وكانت عاقبة ذلك ـ أو لأسباب موروثة والله أعلم ـ ضعف بصره على مرور الزمان إلى أن منع من القراءة والكتابة في سنة ١٩٥٦ ـ أي بعد سنة من توليه رئاسة المكتبة الوطنية في بوينس أيرس. وعاش نهاية عمره مكفوف البصر ، فآل إلى مصير سبقه إليه أبوه .

ولم يتطرق قبل ذلك إلى الكتابة السردية إلا «بخجل من لم يتجرأ على كتابة الأقاصيص ، فكان يجد تسليته في تحريف أو تغيير ما وضعه غيره منها» ، على حد ما كتبه عن محاولاته السردية السابقة التي كان قد جمعها في كتاب نشره سنة ١٩٣٥ تحت عنوان (التاريخ الكوني للشناعة والعار ـ Historia universal de la infamia) [٥] . وشك بورخيس إزاء المرض المذكور في سلامة ذهنه فحاول أن يختبر حالة ملكاته العقلية عن طريق ممارسة نوع كتابي لم يألفه ، خشية الصدمة النفسية التي كان سيواجهها في حال فشله في ممارسة كتابة معتادة . فقرر تأليف قصة قصيرة . ووضع نتيجة محاولته تلك مجموعة (بستان السبل المتشبعة ـ El Jardín de senderos que se bifur can) ـ ١٩٤١ ـ التي غدت القسم الأول من مجموعته الشهيرة عالميًا (أقاصيص صورية ـ Ficciones) ـ ١٩٤٣ ـ ثم (الألف El Aleph) ـ ١٩٤٩ ـ و (قرار برودي ـ El Informe de Brodie) ١٩٧٠ ـ و (كتاب الرمال ـ El Libro de arena) ١٩٧٥ ـ و (كتاب أحلام ـ Libro de sueños) ١٩٧٦ .

ووضع علاوة على ذلك مجموعة من القصص الخيالية والبوليسية بالاشتراك مع أدولفو بيوي كازارس (Adolfo Bioy Casares) صدر معظمها تحت اسمي بوسطوس دوميك (Bustos Domecq) وسوارز لينش (Suarez Lynch).

ثم عاد بورخيس إلى الكتابة الشعرية، فألف عددا من الدواوين الشعرية، منها: (ذهب الببور) ـ أي «النمور»ـ (EL Oro de los tigres) ـ ١٩٧٢ ـ و (الوردة العميقة ـ La Rosa Profunda)ـ ١٩٧٥ـ و (تاريخ الليل ـ Historia de la noche) ـ ١٩٧٧ ، يضاف إليها كتب تجمع بين النثر والشعر، منها: (الصانع» (El Hacedor) ـ ١٩٦٠ ـ و(مديح الظلال) (Elogio de la sombra) ـ ١٩٦٩ ...

وله أيضا أعمال نقدية، بالمعنى الخاص الذي تتخذه تلك الكلمة في ضوء رؤيته، منها: (تفتيشات أخرى Otras Inquisciones) ١٩٥٢ ـ و(مقدمات Prólogos) ١٩٧٥ ـ و(سبع ليال Siete Noches) ١٩٨٠ ـ (مكتبة شخصية) ـ ١٩٨٦ ، ومجموعة من المختارات الشعرية والأدبية، وأخيراً عدد من الترجمات الأدبية عن الإنجليزية [٦] ـ فرجينيا وولف (Virginia Woolf) ووليام فوكنر (William Faulkner)، وعن الفرنسية ـ هنري ميشو (Henri Michaux)، وعن الألمانية ـ فرانز كافكا (Frank Kafka).

المفتاح الثاني:

مترجمو الكتاب و«التزييف» الرامز إلى الحقيقة جوهريا

لقد خص بورخيس موضوع (ألف ليلة وليلة) بنصين نقديين وأدبيين مهمين، أولهما تعليق على

«مترجمي كتاب ألف ليلة وليلة» ضمه إلى كتابه (تاريخ الأبدية) الصادر عام ١٩٣٦. ولم يضع الآخر إلا سنة ١٩٨٠، تحت عنوان «ألف ليلة وليلة»، وهو إحدى المحاضرات التى ألقاها فى مدينة ميكسيكو، ثم جمعها فى كتابه (سبع ليال).

أما الأول فقد آثر فيه بورخيس النظر فى عمل المترجمين على الشروع فى الكلام عن الكتاب ذاته. وهو نهج كان يتبعه آنذاك فى كتابته القصصية أيضاً، وقد يوصف بأنه نوع خاص به من الكتابة فى الدرجة الثانية. فمثالا على ذلك، جاءت أول قصة وضعها بعد حادث سنة ١٩٣٨ على شكل دراسة تتناول أعمال مؤلف وهمى يحمل اسم بيار مينار [٧]؛ فيصف بورخيس تجربة مينار الأساسية، وهى تجربة «غير مرئية» المنتوج، إذ تقوم على إعادة تأليف كتاب وضع من قبل، هو كتاب (دون كيخوته) الذى لم يكن أقل تأثيراً فى بورخيس منذ أوائل عهده بالقراءة من حكايات (ألف ليلة وليلة). والعلاقة بين هذه القصة واختيار بورخيس الحديث عن ترجمات الكتاب فى دراسته الأولى تلك، تكمن فى تماثل عمليتى الترجمة ومحاولة بيار مينار: إنهما عمليتان أدبيتان ترميان، أساساً، إلى إعادة النص ذاته إعادة «صادقة» لا تخلو من التزييف... إن فى الشكل الأدبى المبتكر الذى أتى به بورخيس «عبرة لمن يعتبر» ـ كما تقول شهرزاد. فما معنى التزييف الأدبى هذا ؟

لقد أشار بورخيس إلى ما أضافه كل من المترجمين الفرنسيين والإنجليز والألمان إلى النص الذى عملوا عليه، كما أشار إلى ما حذفوا أو عدلوا، وهو فى عينه ـ أو بالأحرى فى إطار رؤيته ـ محمود نظراً لطبيعة كتاب (ألف ليلة وليلة) الشفاهية. فكأن المترجم يقوم بدور «الحكواتى» الذى تارة ما يضيف إلى القصص شيئا فيطنب، وتارة ما يحذف منها شيئا فيوجز، وتارة أخرى يعدلها بل يحولها، تلبية لطلب مستمعيه وتقبلهم [٨].

ولابد لترجمة ناجحة، فى عين بورخيس، من القيام بعملية مشابهة، لأنها ـ على حد قوله ـ «تأتى خليفة أدب»، أى بعد عصور من التطورات الأدبية جرت باللغة المترجم إليها. والنجاح هنا يقدر من حيث الدور الذى تتمكن الترجمة المعنية من أدائه فى الثقافة التى تصدر فيها، فقد يدخل النص الناتج عن الترجمة فى باب الآثار الأدبية المرجعية. ويذكر بورخيس أن خير مثال للنجاح فى هذا الصدد، هو الترجمة التى أصدرها المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (Antoine Galland) فى أوائل القرن الثامن عشر. ويلح على الدور «التأسيسى» الذى قامت به تلك الترجمة فى شهرة كتاب (ألف ليلة وليلة) فى الثقافة العالمية ـ كما شدد، فى مجموعته (تفتيشات أخرى) على دور ترجمة إدوارد فيتزجرالد (Edward Fitzgerald) لرباعيات عمر الخيام فى إذاعة صيتها الشاعرى فى العالم، رغم حدود فهم فيتزجرالد للغة الفارسية.

ولها فى رؤيته فضل آخر، إذ تحوى حكايات لم ترد فى أى مخطوط عربى سابق، وقد نسبها جالان ـ صدقا أو كذبا ـ إلى حكواتى من موارنة حلب باسم حنّا، أشهرها قصتا «علاء الدين والفانوس السحرى» و«الأربعين حرامى» اللتان سرعان ما أصبحتا قصتين شعاريتين يرمز بهما إلى سحر كتاب (الليالى). فمن يدرى فى العالم العربى اليوم بل فى العالم بأسره أن تينك الحكايتين العربيتين دخلتا المكتبة العالمية عن طريق اللغة الفرنسية ثم ترجمتا حتى تنضما إلى عدد من الطبعات العربية ؟

ولتلك الأسباب آثر بورخيس هذه الترجمة، وفضلها حتى على ترجمة بيرتون (Burton) الإنجليزية رفيقة قراءات صباه المحبوبة، فاختارها لتكون الوحدة ٥٢ من وحدات «مكتبته الشخصية»، وقد نشر الكتاب «مكتبة شخصية» سنة ١٩٨٦، وهى سنة وفاة مؤلفه.

ولا بد هنا من ملاحظة قد تشكّل الخطوة الأولى إلى ما قد يسمى بالتجربة البورخيسية لكتاب (ألف ليلة وليلة). إن المترجم، شأن القارئ، يعيد إحياء النص، كما سبق ذكره. إلا أن للإعادة تلك، فى رؤية بورخيس، بعداً أدبياً وماورائيا فى آن. ذلك أن القارئ أو المترجم يقومان بعملية «تزييف» للنص تماثل تجربة بيار مينار فى إعادة تأليف كتاب (دون كيخوته). فالنص المقروء أو المترجم صورة لعمل مؤلفه تعكسها مرآة الفن. والفن عند بورخيس مماثلة رمزية للعالم:

«فقد يكون واقع يُروى على غير صحة مطابقاً للحقيقة جوهرياً. إنه من المعروف، مثالاً على ذلك، أن ملك إنجلترا هنرى الأول لم يعد يبتسم بعد وفاة ابنه؛ فقد يكون واقع مروى من هذا النمط، وإن خالف الصدق، مطابقا للحقيقة بصفته رمزاً لكآبة الملك»[٩].

وترجمة جالان، وكذلك قراءة بورخيس لكتاب (الليالى) ـ كما سيتبين لنا فى المفتاح الرابع أدناه، على مخالفتهما الصحة والصدق ـ تشكلان صورتين تعكسهما مرآة الفن ورموزه، فإذا بهما أقرب إلى الحقيقة الجوهرية من الوفاء المجرد الجاف؛ هذا الوفاء الفاتر الذى يعيبه بورخيس على ترجمة إينو ليتمان[١٠].

المفتاح الثالث:

كتاب ألف ليلة وليلة على عتبة المصير

إن لكتاب (ألف ليلة وليلة)، فى تصور بورخيس لحياته، دورا مصيرياً لم يكن مقتصراً على تأثيره الأدبى والمعاشرة القرائية منذ سنى الطفولة والصبا[١١]. ولعل خير تصوير لهذا الدور المصيرى يكمن فى أحد تفاصيل قصته القصيرة «الجنوب» (El Sur) التى تختم مجموعة (أقاصيص صورية)، وقد أشار بورخيس إلى كون بدايتها تروى الحادث والمرض اللذين كاد يجد فيهما مصرعه، وقد وصفه فى أوقات وأماكن مختلفة[١٢]. إلا أن بين هذه القصة وأوصاف بورخيس الأخرى لهذا الحادث المصيرى، فوارق تشير إلى دور كتاب (ألف ليلة وليلة) فى تكوين نظرته الماورائية بل فى التجربة التى منها تنبثق رؤيته، فيصطبغ «التزييف» الأدبى هنا بصبغة «سيرذاتية».

لقد جرى الحادث ـ حسب جميع المصادر، بما فيها القصة ـ على الوجه الكابوسى التالى: صعد المؤلف درج منزله وهو مسرع، وكان المصعد معطلاً، فضرب رأسه بمصراع نافذة قد أغفلوا إغلاقه، ولم يشعر إلا بصدمة صغيرة فى أعلى جبينه كأنها ـ على حرف قوله ـ «وطواط». غير أنه رأى الرعب والاستنكار قد توسما على وجه المرأة التى فتحت له الباب، فوضع يده على جبينه، وإذا بها حمراء غمرتها الدماء.

وكان سبب إسراع بورخيس أن أسرته كانت قد دعت إلى العشاء فتاة شيليةً فى غاية الجمال، وأنه وصل إلى داره متأخراً. أما القصة المذكورة، فلم يتبق فيها من الفتاة الشيلية إلا ارتياع المرأة التى فتحت الباب، وبديلها جاء ما نصه:

«إن المصير على عماه تجاه الخطايا، قد يصبح أمام أدنى التغافلات بلا أية رحمة. وكان دالمن [وهو بطل القصة] فى هذا المساء قد اقتنى نسخة غير كاملة من ترجمة فايل لكتاب ألف ليلة وليلة. فنفذ صبره بسبب هذا الذى عثر عليه ولهفته على تفحصه، فلم ينتظر وصول المصعد...».

ووجد دالمن نفسه فى نهاية القصة ـ وكان مجلد الترجمة هذه لم يزل معه ـ مرغما على القتال بالسكين حتى الموت مع أحد خدام المزارع الخبراء فى استعمال هذا السلاح، على خلاف بطلنا الذى كان شأنه فى ذلك كشأن المؤلف. فلنستمع إلى بورخيس وهو يصف العالم الذى نما فيه:

«لقد ربوت في حديقة، وراء حاجز من الحديد تعلوه النصول، وفي مكتبة لا محدودة من الكتب الإنجليزية. وكان – على ما يؤكدون – «باليرمو» السكاكين والقيثارات يحوم في الشوارع [١٣]. إلا أن الشخوص التي كانت تعمر أصباحي وتحفل ليالي بالمخاوف الممتعة، إنما كانت قرصان ستيفنسون وهو ينازع تحت حوافر الأحصنة، والخائن الذي ترك صديقه على سطح القمر، والمسافر عبر الزمان الذي عاد من المستقبل بوردة ذابلة، والجني الذي قضى عددا من القرون أسير قمقم سليمان، ونبي الخوارزم المقنع الذي كان يخفي برصه تحت الجواهر والحرير» [١٤].

ويمكننا، بناء على ما سبق، أن نجد، لإبدال فتاة شيلية صبيحة بنسخة لترجمة إنجليزية لكتاب (ألف ليلة وليلة) ، معنيين. أولهما أن المجلد المذكور كناية عن المكتبة التي عاش فيها المؤلف في طفولته بل طوال عمره، وقد صرح، وهو يتكلم عن مكتبة أبيه ذات المجلدات الثلاثة آلاف، بما نصه:

«أعتقد في بعض الأحيان أنني لم أخرج منها أبدا» [١٥].

كما اعترف بأن أجداده أورثوه البسالة، إلا أنه لم يكن باسلا بل لم يكن له أي طموح في ذلك ؛ إذ كان يؤثر المطالعة والكتابة على العمل والإقدام [١٦].

أما المعنى الثاني، فوارد في تفصيل آخر من تفاصيل «الجنوب» ؛ وهو تأثر دالمن بصور ترجمة فايل، التي أصبحت مادة كوابيس الحمى والهذيان – كما كانت ليالي طفولته حافلة بـ «المخاوف الممتعة». إلا أن حكايات شهرزاد هنا منبع لأحلام وكوابيس متشابكة، فلا يتبدد حلم إلا ليفسح المجال لـ «حلم آخر بل أضعاف بديله» ، كما جاء في قصيدة «الاستعارات». وخلاصة القول هنا أن كتاب (ألف ليلة وليلة) لم يكن مصيريا لمجرد وجوده بين يدي دالمن – بورخيس في ساعة مواجهة المرض وعذاب التنازع، بل كان أيضا مصيريا بسبب وجوده على عتبة عالم المكتبة والأحلام واللامحدود.

المفتاح الرابع:

مسألة الليلة ٦٠٢ (من ترجمة بيرتون أو طبعة بولاق)

أما المفتاح الرابع، فمسألة أثارها بورخيس. وهي تشكل، كما في الفقرتين السابقتين، تزييفا رمزيا ذا أبعاد ماورائية . وهي من الجهة الأخرى خير رمز إلى ما هو في نظرته جوهر كتاب (ألف ليلة وليلة) .

أ– طرح المسألة

يقول بورخيس – وهو قول يكرره في أماكن عدة من أعماله، أهمها في نظرنا الدراستان المذكورتان في «المفتاح الثاني» أعلاه وقصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» – إن شهرزاد تقص على الملك قصته عينها ، بما فيها قصتهما معًا ، وإن ذلك يأتي في الليلة ٦٠٢ من ترجمة بيرتون – التي كثيرا ما تطابق نص طبعة بولاق العربية :

«إن وجوب إيجاد مادة كاملة لكل جزء من أجزاء الكتاب الواحد والألف ، فرض على النساخ القيام بشتى أنواع التحريف ، أغربها وأشدها تحييرا ما ورد في الليلة ٦٠٢ ، وهي أعجب الليالي سحراً ، إذ يستمع فيها الملك إلى شهرزاد ، وشفتاها تقص عليه قصته ذاتها . فيسمع القصة البدئية ، تلك التي تشمل سائر الأقاصيص، كما تشتمل على ذاتها اشتمالاً عملاقًا . أيدرك القارئ إدراكًا واضحا ما ينجم عن مثل ذاك التحريف من الإمكانات الواسعة ومن المخاطر الطريفة ؟

فلتواصل الملكة سردها ، وإذا بزوجها ساكنًا يسمع قصة ألف ليلة وليلة المبتورة ، وقد غدت لا محدودة دائرية ، تتكرر إلى الأبد»[١٧].

ولابد من ملاحظة أولية : إن الخبر الذى يدّعى بورخيس نقله عن الليلة ٦٠٢ موضوع جزئيًا ـ إذ لا تحكى شهرزاد على الملك ـ فى ترجمة بيرتون وكذلك فى طبعة بولاق ، إلا قسما من أقسام قصته ، هو حكاية الفتاة أسيرة الجنى ـ أو العفريت ـ المرعب ، صاحبة العقد المكون من خواتم الذين أرغمتهم على القيام معها بواجبهم ، حقداً منها على هذا الجنّى الغيور مالكها ... فإن شهرزاد ، مع الأسف ، لم تقص على الملك شهريار قصتهما معاً .

ب ـ «نفى» الزمان والتوالى

أما الحقيقة الجوهرية التى يدل عليها هذا التزييف ، فقد أشار إليها بورخيس فى المقطع المترجم أعلاه ، بشكل لابد من توضيحه . ويعود الأمر إلى تجربة الزمان عنده . وهو فى مؤلفاته على وجهين متناقضين على لزومهما معاً ، كـ «وجهى جانوس ذى الجبهتين»[١٨] ، أحدهما يبكى والثانى يضحك. أما الأول فواقع التوالى والمصير الفردى اللذين لا يمكن للإنسان الفرار منهما ؛ وأما الثانى فهو ـ رغم ذلك ـ عالم لا محدود يمكن اللجوء إلى سحره عن طريق ألعاب ذهنية ذات طابع ماورائى ، «كما فى مفارقة زينون الإيلى»[١٩] ، وكذلك ـ زعما أو جوهريًا ـ فى الليلة ٦٠٢ ، فلنمعن النظر فى هذين النقيضين :

فى قصة «الجنوب» المصيرية المذكورة ، نرى دالمن ـ بورخيس يوم خروجه من العيادة ، يقصد مقهى فيه قط ضخم أسود اللون كان يرضى أن يداعبه الزبائن . إلا أنه وهو يلاطف القط ، تغلب عليه شعور بوهمية تلك الملامسة :

«فكأن بينه وبين القط حاجزاً من الزجاج ، لكون الإنسان يعيش فى الزمان والتوالى ، وأما الحيوان السحرى هذا ، ففى الحاضر وفى أبدية اللحظة» .

والفرق ما بين الإنسان والحيوان يكمن فى أن :

«الخلود عينه ليس بشئ ؛ لأن الموجودات كلها ـ باستثناء الإنسان ـ خالدة بسبب جهلها الموت . أما الأمر الرائع والمروع والمذهل ، فهو العلم بأنك خالد»[٢٠] .

والحيوان خالد لأنه يقطن «أبدية اللحظة» دون أى وعى منه ؛ أما الإنسان فنصيبه مروع وساحر فى آن ، لأنه غير خالد من جهة وعيه الزمان والموت، وخالد من جهة علمه بالخلود . فلابد له من تأمل ماورائى مفارق . وقد اختار بورخيس أن يعبر عن مفارقة الزمان بوساطة تلك الكتابة النقدية والشاعرية والسردية التى أشرنا إليها سابقًا ، وقد نصفها أيضا بأنها فلسفية ـ أدبية ـ لكونها تنتحل أساليب النقد والدراسات التاريخية ، فتتلاعب بالمفاهيم والمفارقات تلاعبا جديا مفعما بالمراجع والمعلومات الصحيحة أحيانا والمزيفة أحيانا ، فترمى إلى تعبير موسع دقيق لتجربته ورؤيته .

ولقد عرض بورخيس رؤيته لما سميناه بمفارقة الزمان فى أحد أروع نصوصه الفلسفية ـ الأدبية ، عنوانه «دحض جديد للزمان» ، وقد ضمه إلى مجموعته (تفتيشات أخرى) ، وختمه بما يلى :

«قد تبدو النظرة التى تنفى التوالى الزمانى والأنا والكون الفلكى ، فى الظاهر ، نظرة حائرة على اليأس ، بيد أنها ، باطنًا ، موضوع تعاز . ذلك أن مصيرنا (...) لا يوحى بالورع لأنه غير حقيقى ، بل لأنه من الحديد لا تراجع فيه ولا عودة . إن الزمان هو

المادة التى أنا مكون منها ؛ هو نهر يجرفنى ، لكنى أنا الزمان ؛ وهو نمر يمزقنى ، لكنى أنا النمر ، ونار تحرقنى ، لكنى أنا النار . ولتعاستنا جميعًا، فإن العالم حقيقى ؛ ولتعاستى ، فإنى أنا بورخيس».

يكرر النص المذكور الكلمة «أنا» ، بما فى معناها شخصية المؤلف الفردية ، ويقيم ما بين نفيها ونفى الزمان علاقة تنشأ ، فى رواية بورخيس ، من منشأين قد ذكر أولهما ، هما حدس لأبدية اللحظة وتأمل فى الخلود . أما الأول ، فقد روى بورخيس تجربة حاسمة له فى صفحة ضمها إلى الفصل البدئى من كتابه (تاريخ الأبدية) ، جاء فيها أنه كان فى ليلة من ليالى سنة ١٩٢٨ عمد إلى أن يمشى فى شوارع بوينس أيرس ، فقادته المصادفة إلى مشهد شارع قديم أخذه جماله العريق ، فحدثته نفسه بأنه أمام المنظر ذاته فى أوائل القرن السابق . إلا أن «هذه الفكرة التافهة» ، كما يصفها ، «ما لبثت أن أصبحت حقيقة عميقة» ، فلم يكن هذا المشهد «مماثلاً لما كان عليه من الزاوية عينها منذ كذا سنة ، وإنما كان هو هو ، دونما تشابه أو تكرار» ولم يكن يشعر بأنه «ركب مياه الزمان المفترضة صعوداً نحو الماضى ، بل أحس بنفسه «ميتا يدرك الدنيا كمشاهد مجرد الوجود» . وهذا التجرد عن الشخصية الفردية قد يعيشه الإنسان أيضًا فى «اللحظات الأولوية ، كالألم الجسدى والمتعة ودنو النوم والاستماع إلى الموسيقى ...».

وأما المنشأ الثانى ـ وهو التأمل فى الخلود ـ فيمكن القول إنه وارد فى أغلب آثار بورخيس السردية والشعرية ، وهو منبع معظم المعانى التى أحدثها فى الأدب العالمى . فجاء ـ على سبيل المثال ـ فى أواخر أقصوصة «الخالد» التى تنتمى إلى مجموعة (الألف) ، أنه :

«فى زمان لا محدود ، لابد لكل امرئ أن يحدث له كل شئ (...) لقد نظم هوميروس الأوديسة: إلا أن المستحيل ، مع منح مهلة لا محدودة مرهونة بظروف وتحولات كذلك غير محدودة ، هو عدم نظم الأوديسة مرة على الأقل . فلا أحدَ أحد ، ولكن إنسانا واحدا خالدا هو الناس أجمعون ، وإذا بى معاً (...) إلاه وبطل وفيلسوف وعفريت وعالَم ـ وما ذلك إلا تعبير متعب عن عدمى» [٢١].

وتصل خاتمة النص المذكور من «تاريخ الأبدية» إلى القول إن «الحياة أفقر من ألا تكون ـ أيضًا ـ خالدة» ، رغم كون الزمان «سهل الدحض فى ميدان الإحساس ، صعبه فى المجال العقلى» .

ولقد أوشكت أن تكون الترجمة هنا « فى ميدان الذوق» [٢٢] . وهكذا يتضح لنا أن يصبح ، كما سبق ذكره ، «نفى» زمان التوالى ـ الذى هو أيضا «الزمان الفلكى» ـ «موضوع تعاز» ، وأن يكون الاعتراف بحقيقة العالم «تعاسة» لنا جميعًا ، وكذلك تسليم المؤلف بأنه ـ لا محالة ـ هو بورخيس، تعبيراً عن مأساته الفردية: إنها تصويرات مختلفة لنظرته فى الخلود.

ج- إن كتاب الليالى هو كتاب الرمال

إن معنى مسألة الليلة ٦٠٢ يقوم على تجربة «النفى» تلك . وينتهى النص الذى عنوانه «أسحار جزئية عن كتاب دون كيخوته» ، إلى التساؤل فالجواب التاليين :

«ولماذا يقلقنا انضمام الخارطة إلى الخارطة وقصة ألف ليلة وليلة إلى كتاب ألف ليلة وليلة ؟ أو أن يكون دون كيخوته أحد قراء كتاب «دون كيخوته» ، وهاملت أحد مشاهدى مسرحية «هاملت» ؟ أعتقد أننى وجدت سبب هذا الشعور ، وهو نظرة توحى بها مثل هذه الانعكاسات : فإن أتيح لشخوص الأعمال الصورية أن يكونوا من

قرّائها أو من مشاهديها ، فإننا ، ونحن قراء القصة أو مشاهدي المسرحية ، قد نكون بدورنا شخوصًا صوريين . ولقد لاحظ كارليل سنة ١٨٣٣ ، أن تاريخ البشرية العام هو كتاب مقدس لا محدود يكتبه الناس بأجمعهم ، ويقرأونه فيحاولون فهمه ، وفيه أيضًا يكتبون».

إن تأمل بورخيس في الأبدية والخلود يربط ما بين اشتمال الكتاب على الكتاب وبين إيجاد القارئ نفسه شخصًا من أشخاص الكتاب ، كما هو الأمر أيضًا في البيت الأخير من قصيدة «الاستعارات» . وتعود هذه العلاقة إلى فكرة لا محدودية الكتاب التي شخصها في أقصوصة «كتاب الرمال» ، وهو كتاب سحري تتألف صفحاته من حروف مركبة بشكل اعتباطي خاضع للصدفة . وكان بورخيس قد عبر عن فكرة مشابهة في أقصوصة «مكتبة بابل» [٢٣] التي يصف لنا فيها مكتبة لا محدودة ، «ولعلها لامتناهية» ، تحتوي على كتب مؤلفة من حروف تتتابع بصورة عشوائية ، إلا أن لا محدودية المكتبة تلك تجعل ، حتمًا ، على رفوفها جميع الكتب الممكنة ـ بل غير الممكنة ـ بما فيها «ترجمة جميع الكتب إلى سائر اللغات» .

ونجد أنفسنا أمام نمط تفكيري قد سبقت الإشارة إليه» إذ رأينا كيف تذهب الرؤية البورخيسية بفكرة الخلود إلى حتمية يتعرض لها كل إنسان يفترض خلوده، وهي أن يكون قد نظم الأوديسة «مرة على الأقل» ، ثم أن يكون أيضا ـ كما في «الخالد» ـ قد نسي ذلك .

وفي أقصوصة «مكتبة بابل» تشتمل تلك المكتبة اللامحدودة على الكون بأسره . أما في «كتاب الرمال» فتتصاعد الفكرة إلى التصور بأن الكتاب يشمل العالم رمزيًا بل جوهريًا . وقد ورد في (تفتيشات أخرى) [٢٤] ما نصه :

«قال مالارميه (Mallarmé) إن العالم لم يوجد إلا ليؤدي إلى كتاب ، أما بلوا (Bloy) فلسنا في نظره إلا آيات كتاب سحري أو كلمات من كلماته أو حروفًا من حروفه، ولا وجود في العالم إلا لهذا الكتاب غير المنقطع، وبتعبير أقرب إلى الدقة ، هو العالم» .

ثلاثة تعليقات

على قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»

فلننتقل الآن إلى نص القصيدة المفصحة عن هذه الرؤية التي تتشخص ، كما ذكره بورخيس سنة ١٩٨٠ [٢٥] ، في (كتاب الليالي) .

لقد وضعنا تعليقاتنا في ثلاثة أقسام تعنى باستعارات القصيدة الأربع . ولابد من الاعتراف هنا بضرورة الاختصار ، إذ ما من بيت من أبيات القصيدة إلا وفيه إشارة أو تلميح إلى نص من نصوص بورخيس الأخرى.

١) «الاستعارة الأولى هي النهر»

لقد أشار روديجز مونيخال إلى كون عالم مؤلفنا عالما من الرموز تقترح على ذهن القارئ استعارة للكون [٢٦] . أما بورخيس ، فقد عبر عن أهمية الاستعارات في تاريخ الفكر بصورة متكررة ، مشددا على دور القديمة منها [٢٧] . ويعيد هنا اهتمامه بالتي تربط ما بين الزمان ونهر سائل ، الواردة في تعبير الفيلسوف اليوناني هيراكليتس عن زمان التوالي بقوله المشهور: «لا أحد يغتسل مرتين في النهر عينه» .. إلا أن استعارة النهر هنا تختلف تمام الاختلاف عما في قول هيراكليتس ؛ إذ تنتسب إلى تأمل بورخيس المذكور في الأبدية واللامحدود . ففي زمان لا محدود «المصير / أو الصدفة... هما أمر واحد» ؛ لأن المصير مقرون بالأنا وبالتوالي الزماني اللذين تقدم الرؤية البورخيسية لهما «نفيا» وبديلا ؛ وأما الصدفة ، فإنها في زمان أبدي كذلك معدومة . ولقد رأينا أن كل إنسان خالد سيعرف

حتما «مصير» هوميروس فى وضع الأوديسة ، إلا أنه يكون ، مع ذلك ، أو بالأحرى علاوة على ذلك ، وليام شكسبير وأحقر الخونة معاً :

«كان فينسانت مون ، وقد تغلب عليه الخوف، يشعرنى بالحياء. فكأن الجبان أنا ، لا هذا الرجل. وكأن ما يرتكبه إنسان واحد فعل الناس أجمعين . (...) ولعل شوبنهور صدق فى قوله « أنا الآخرون ؛ وأى الناس هو كل الناس » . فإن شكسبير هو ، على ضرب من الضروب ، جون فنسانت مون الحقير»[٢٨] .

وفى قصيدة «الاستعارات»، يصبح «النهر الذى يجرفنى» ـ أى الزمان ، كما سبق ذكره ـ المؤلف والقارئ معا ، وطلسما قاهراً وعبداً مملوكا ، والسندباد، وأوليكسيس بطل الأوديسة ، وشهريار والملك زوجها ، والجنى أسير القمقم ، وجبل المغنطيس والسفينة التى عنده تنفلق .

إلا أن الرؤية الفلسفية ـ الأدبية تمتزج هنا بسحر كتاب (الليالى) وبأحلام الطفولة ، وقد ذكر بورخيس أنه كان ، أثناء قراءاته الأولى، يتخيل أنه يتقمص شخصاً من أشخاص القصص تارة ، وشخصاً آخر تارة أخرى[٢٩] .

٢) «الاستعارة الثانية لحمة نسيج / بساط»

لقد كانت العبارة «كرة مائية» ، الواردة فى «الاستعارة الأولى» ، تصويراً للامحدودية العالم ، وقد عنى بورخيس بالاستعارة التى ترى أن الكون ، كما قال باسكال ، «كرة لامتناهية مركزها بكل مكان ومحيطها بلا مكان». وأشار إلى هول مثل هذه الرؤية، وإلى كون باسكال قد خط فى تحريره الأول لهذا النص المشهور ، «كرة مرعبة» ، بسبب «تغلب الدوار والخوف والشعور بالوحدة عليه»، ثم شطب على كلمة «مرعبة» ووضع بديلها «لامتناهية»[٣٠] .

أما «الاستعارة الثانية» ، فإنها تفصح ، بالإضافة إلى ورع الرؤية والبلبلة والدوار ، عن تجربة لعلها صورة الورع المنعكسة ، وهى التصاعد بالأعداد من عديدها إلى ما هو «الأول» منها «والأخير ، عدد الله : الأحد» ، وهى تجربة صوفية ـ بمعنى الكلمة الموسّع . ويشير بورخيس إلى الصوفية الإسلامية بشكل مباشر عن طريق ذكره لليلة القدر ، التى هى فى قصيدتنا «ليلة الليالى» . وقد ورد فى الأقصوصة التى تفتح مجموعة (أقاصيص صورية) أنه، فى ليلة يسميها المسلمون «ليلة الليالى ، تنفتح أبواب السماء الخفية على مصاريعها ، فإذا بالماء أعذب فى الأباريق».

ويشير كذلك إلى رؤية «العاشق» وإلى «من شاهد ليلة الليالى» و «شعرها الأسود المسدول» ، فيلائم ما بين المعانى الصوفية ومعانى شعر الغزل العربى الذى كان معجبا به[٣١] ، كما يفعل الشعر الصوفى .

وتذكر القصيدة ، علاوة على ذلك ، «الأعداد الواقية والعلامات الرامزة» ، فتربط ما بين الأعداد ومعرفة عالم الدنيا وعالم الغيب ، كما هو الأمر ، بطبيعة الحال ، فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، كذلك ، مثلاً ، فى (رسائل إخوان الصفا) التى كان بورخيس على علم بها[٣٢] ، وكما عمده بدوره فى ترتيب كتابه «الألف»[٣٣] .

إلا أن البلبلة والدوار والصدف «يحكمها مع ذلك نظام خفى» ، وهو ما تعبر عنه استعارة «لحمة النسيج» و «البساط» . وتتراوح الرؤية هنا بين تصويرين : أما الأول، فتفرع الأقاصيص والحكايات فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وتشابك مصير الأشخاص والمصادفات فيها، إلى حد الدوار والذهول . فهو «بلبلة من الخطوط والألوان / اللامبالية» . وقد أعرب بورخيس عن رؤيته للتشابك هذا فى عدة أماكن ، أكثرها تشخيصا أقصوصة «بستان السبل المتشعبة» . وأما الثانى ، فهو مدخل إلى «الاستعارة الثالثة» ، وقد وضع بورخيس فى كتابه

«مكتبة شخصية» ، صفحة تصف الوحدة ٥٢ - وقد ذكرنا أنها ترجمة جالان لـ (ألف ليلة وليلة) ـ جاء فيها :

«إن الكتاب سلسلة من الأحلام حُلمت على حداها . ورغم تنوعه الذى لا ينفد ، فلا تتغلب عليه البلبلة ، إذ تحكمه تناظرات تذكرنا بالتى تتراءى على وجه بساط ..» .

٣) «الاستعارة الثالثة حلم» ، والرابعة «خريطة»

لقد عبر بورخيس عن تصوره الخاص للأحلام فى أقصوصة «الخرائب الدائرية» (Las Ruinas circulares) المنتمية إلى كتابه «أقاصيص صورية» . ويسرد فيها قصة رجل استطاع أن يمنح رجلاً آخر الوجود عن طريق تكييف دقيق ومستمر لمادة أحلامه . فإذا بالآخر حى ، وإذا برجلنا قد أصبح له ابن تذكره «معاءً معاء وقسمة قسمة ، فى أثناء ألف ليلة خفية وليلة» ؛ ولم تكن النار تحرقه ، لكونه رجلا «محلوما به» . وفى يوم من الأيام وجد الرجل الأول نفسه وقد أحاطته نار طارئة ، لم تحرقه ، «فأدرك ، وقد ملأ قلبه شعور بالفرج والذل والذعر، أنه كذلك مظهر ، وأن رجلا آخر كان به حالماً»(٣٤) .

فالرجل الذى لا تناله النار هو - رمزيا - رجل خالد. والكون ، فى مثل هذا التصور ، من شأنه أن يوصف ، كما فى الاستعارة السابقة ، بأنه «حلم آخر» ، أى نتيجة حلم الإنسان الأبدى ، لأن الإنسان ، مثل سهم مفارقة زينون الإيلى ، لن يدرك «حد رحلته النهائى» . ويضاف إلى ذلك إشارة إلى أبدية كتاب (ألف ليلة وليلة) الأدبية: «تمر القرون ولا يزال الناس يصغون إلى صوت شهرزاد» (٣٥) .

أما الخارطة ، فتعبير آخر عن فكرة انضمام الكتاب فى الكتاب الذى سبق ذكره. والفكرة التى منها تنشأ هذه الاستعارة هى التالية : لابد لخارطة شاملة دقيقة ، من أن تحتوى على تصور لذاتها ؛ بل إن أوفى خرائط إقليم ليست إلا هذا الإقليم عينه . ولقد رأينا أن الرؤية تلك تؤدى إلى انضمام القارئ إلى القصة الصورية : «واصل القراءة بينما يموت النهار تقص عليك شهرزاد قصتك أيضاً» .

كما أن كتاب ألف ليلة وليلة هو ، عن طريق تحريف صورى لليلة ٦٠٢ ، (كتاب الرمال) الذى يحوى الكون الأبدى ، سرمدياً .

خاتمة

.. وما من خاتمة ، لأننا وقد اختصرنا الكلام ، لانزال نتساءل: أنضيف ملحوظة حول هذه النقطة ، أو تلك ؟ ذلك أن كتابة بورخيس شبيهة باستعارته للخارطة، أو بمتاهة. إلا أننا نود أن نلفت النظر إلى أن بورخيس أديب وشاعر، وصاحب رؤية صورية، لابد من التخلى، أمام نصوصه، عن عادة سيئة موروثة ترجع إلى أيام المدرسة، هى التركيز المقتصر على «فلسفة » المؤلفين. فلم يكن بورخيس بفيلسوف أو «مفكر» ، على الرغم من انتحاله صيغ الدراسات الفكرية.

فليتذكر القارئ علاقة بورخيس بالمكتبة التى ـ كما قال ـ كأنه لم يغادرها طوال عمره ، وليفكر كذلك فى كونه ، شأن والده ، عاش شطرا عظيما من عمره وبصره يخف تدريجيا ، إلى حد الكفاف، وفى أنه، فى «قصيدة الهبات» (Poema de los dones) ، تساءل عن :

«الله ، وسخريته الرائعة
التى وهبتنى الكتب والليل معاً
......
وقد كنت أتخيل الجنة
على شكل مكتبة» .

ولينظر القارئ أخيرا إلى نهاية قصيدة «الاستعارات» ـ الزمان ، و «به يقاس تدرج الظلال» ؛ مواصلة القراءة «بينما يموت النهار» ـ ثم ليعد قراءتها ، من صبا التخيلات والسهو في عالم المغامرات والأسحار إلى روعة الرؤية الدائرية التي تختمها ، مرورا بتجربة التصاعد من العديد إلى الواحد وبمتاهة الأحلام المتشابكة . وها هو الزمان اللامحدود قد تسربت إليه تجربة أخرى ، هي تجربة انخفاض البصر و «تدرج الظلال» .

إلا أن كتاب (ألف ليلة وليلة) هو « هذا الكتاب غير المنقطع» ؛ فقد أصبح بورخيس بدوره ، عن طريق تأمله لاستعارات (الليالي) ، حكواتيا من حكواتييه ، أو ناسخا من نساخه ، أضاف إلى لياليه التي لا ينفد تنوعها ، ليلة جوهرية هي الليلة الأولى بعد الألف [٣٦] ، جعلها «المصير/ أو الصدفة ، وهما أمر واحد» ، الليلة ٦٠٢ .

الهوامش:

(١) أود أن أشكر جابر عصفور الذى شرفنى بطلبه المؤدى إلى عملى هذا.. كما أذكر بالشكر والمودة الأساتذة زملائى فى جامعة ليون الثانية: أندره رومان، فلوريال سانا جوستين وكاتيا زخريا، وزميلى فى كلية التربية بجامعة دمشق سام عمار، الذين تفضلوا ونظروا فى محاولاتى المتكررة لترجمة قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»، وأفادنى أندره رومان وفلوريال ساناجوستين بمعرفتهم اللغة الإسبانية التى تفوق بكثير ما تيسر لى منها. إلا أننى، بطبيعة الحال، أتحمل المسؤولية الكاملة لما تبقى فى نصى من الخطأ أو الخلل.

(٢) لقد اخترت لفظ اسم المؤلف وفقا للنطق الإسبانى السائد ـ بالخاء ـ لشيوعه. ومما حثنى على الاحتفاظ باللفظ الشائع ذكر المؤلف اللفظ المستخدم فى محيطه العائلى فى صباه، وهو النطق بالحرف (g) من اسمه بما يشبه الخاء. انظر سيرة حياته التى نشرها أولا فى مجلة الـ نيو يوركر The New Yorker، عدد ١٩ ، سبتمبر ١٩٧٠ ، تحت عنوان «رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية» (Autobiographical Notes).

(٣) إن تعريب العناوين هنا اجتهاد قمت به انطلاقا من نصها الإسبانى الذى ذكرته بين قوسين، معتمدا فى حالات الالتباس المراجع المتوفرة، وفى مطلعها المجموعة الضخمة من المعلومات التى تحتوى عليها حواشى طبعة أعمال بورخيس الكاملة باللغة الفرنسية التى أعدها وقدم لها جان بيار بارنيس، اطلب: J. L. Borges D, Œuvres complètes, édition établie, présentée et annoteé par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard,. tome I. 1993. tome II, 1994 (collection "La Pléiade").

وسأشير إلى الجزء الأول من هذا المرجع– علما بأن الجزء الثانى منه لم يكن قد صدر فى الوقت الذى أكتب فيه هذه السطور– بالرموز أ.ك.ف. («أعمال كاملة بالفرنسية») المتبوعة برقم الصفحة. فقد يجد القارئ، مثلا، ما يبرر إضافة كلمة «الرصيف» فى عنوان الديوان الوارد فى المتن، فى أ.ك.ف. الصفحة ١٣٢٣ ، حيث يذكر محقق الطبعة بيتا لبورخيس يتكلم فيه عن «القمر الدائرى الكبير على الرصيف المواجه». فمدينة بوينس أيرس وشوارعها تشكل هنا محيط القمر الطبيعى.

(٤) قد صدرت أعمال المؤلف الكاملة بالإسبانية فى دار «إيميثيه» (Émecé) بيونس أيرس فى عدة أجزاء، انطلاقاً من سنة ١٩٥٣ ، ثم جمعت عند الناشر ذاته فى مجلد واحد عام ١٩٧٤ . وهى قيد الصدور بالفرنسية ـ انظر المرجع المذكور فى الملحوظة السابقة.

(٥) ورد الاعتراف هذا فى المقدمة التى وضعها بورخيس للنشرة الثانية من كتابه المذكور، عام ١٩٥٤ . وكان يتناول بعض مؤلفاته السابقة بالنقد الذى لا يرحم. فقد منع إعادة إصدار عدد غير قليل منها فى أعماله الكامل بالإسبانية والإنجليزية والفرنسية.

(٦) ويجدر الذكر أن أول أعمال بورخيس الأدبية ترجمة لقصة قصيرة لأوسكار وايلد، **الأمير السعيد**. وقد صدرت فى صحيفة (El Paés) عام ١٩٠٨ ، وكان صاحب الترجمة ابن تسع سنين ـ أ.ك.ف. الصفحة XXXIX .

(٧) اطلب الأقصوصة **بيار مينار مؤلف دون كيخوت** (**Pierre Ménard autor del Quijote**) فى مجموعة **أقاصيص صورية**. ويجدر الذكر أن هذه القصة القصيرة جاءت نتيجة للاختبار الذى أجراه بورخيس ليتحقق من سلامة عقله بعد المرض الشديد الذى أصابه. اطلب «**رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية**»، و أ.ك.ف:

(٨) الصفحات LXXII ـ ١٥٥٥ـ ١٥٧٠ و١٥٧١ .

(٩) اطلب أ.ك.ف. الصفحة ١٥٣٢ .

(١٠) اطلب نص «حاشية على والت ويتمان» (Walt Whitman) فى المجموعة النقدية **مناقشة** – ١٩٣٢ .

وهذا ما يقوله بورخيس فى نصه المذكور «مترجمو كتاب ألف ليلة وليلة»: كان ليتمان، مثل واشنتون، غير قادر على الكذب ، فلا نجد عنده سوى الأمانة الألمانية، وهى شئ قليل بل قليل جدا، إذ كان ينبغى أن ينتج اللقاء ما بين ألمانيا وكتاب **الليالى** منتوجا أخر. (...) إن فى «**ألف ليلة وليلة**» عجائب تمنيت لو كنت اطلعت على رواية لها ألمانية الصيغة».

(١١) لقد ذكر بورخيس أنه كان يطالع ترجمة بيرتون سريا على سقف بيت أهله الذين كانوا يرون فى نصها ما يسيء إلى الأخلاق الطيبة، على خلاف ما كان يفكر فيه الصبى الذى لم يكن يهتم بجوانب الكتاب تلك بل كان مولعا بسحره.. اطلب «**رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية**»، و. أ. ك. ف. الصفحة XXXVIII.

(١٢) اطلب : «**رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية**»، و أ. ك. ف. ١٥٧٠ وانظر خاصة إلى ما ورد فى الصفحة ١٥٩٦.

(١٣) إن «باليرمو» حى من أحياء بوينس أيرس كان آنذاك حيا شعبيا يصفه بورخيس فى الفصل الأول من كتابه **إيفاريستو كارييخو**.

(١٤) اطلب مقدمة الطبعة الثانية من كتاب **إيفاريستو كارييخو**، التى صدرت سنة ١٩٥٥، فى الجزء الرابع من الأعمال الكاملة التى نشرتها دار «إيميثيه» فى بوينس أيرس. يعود المثال الأول أعلاه على رواية «**جزيرة الكنز**» المعروفة. ولقد أشار بورخيس فى محادثات أجراها مع انتونيو كاريزو (Antonio Carrizo) تحت عنوان بورخيس المتذكر (**Borges el Memorioso**) والصادرة فى مكسيكو سنة ١٩٨٠، إلى كون المثالين الثانى والثالث عائدين على روايتين شهيرتين لويلز (H. G. Wells). وذكر، فيما يخص الرابع، حكاية الجنى الذى أقسم أن يقتل من يطلق سراحه من القمقم المختوم عليه بخاتم سليمان. أما المثال الأخير، فإشارة إلى قصيدة لتوماس مور (Thomas Moore) من جهة، وإلى قصة الرجل ذى القناع الحديدى، وهو واقع تاريخى فرنسى تغمره غموض الأسرار المكتومة. وقد شخص بورخيس هذه الرؤية الناجمة عن مخاوف طفولته، فى قصة «**الصباغ المقنع الحكيم المروزى**» التى ضمها إلى كتابه المذكور **التاريخ العام للشناعة والعار** ـ ١٩٣٥. اطلب أيضا: أ. ك. ف. الصفحة ١٤٩٥.

(١٥) اطلب المرجعين المذكورين فى الحاشية ١١.

(١٦) اطلب مثلا: أ. ك. ف. الصفحة XXXIX، أو **قصيدة البائس** أو بتعبير أدق: **الخائب النعمة** El desdichado، التى يذكر فيها بورخيس شجاعة أجداده، معترفا، بشكل لا يخلو من الفخر المعكوس:

«لقد أورثونى البسالة، وما كنت باسلا».

ثم ينتهى إلى القول:

«لا يفارقنى، بل هو دائما جنبى

ظلى، ظل من كان خائب نعمة».

(١٧) اطلب فى مجموعة **تفتيشات أخرى**، النص الذى بعنوان **أسحار جزئية عن كتاب دون كيخوته**.

(١٨) انظر **قصيدة الاستعارات**، **الاستعارة الرابعة**. أطلب أيضا، حول المفارقة الشهيرة المذكورة، نص تقلبات السلحفاة فى المجموعة النقدية **مناقشة** – ١٩٣٢.

(١٩) انظر **قصيدة الاستعارات** ، الاستعارة الثالثة.

(٢٠) اطلب **أقصوصة الخالد فى مجموعة الألف**.

(٢١) إن فكرة **نفى الأنا** هذه قديمة عند بورخيس، وقد كان وضع فى أخر مقدمته لديوانه الأول **ورع بوينس أيرس** فى عام ١٩٢٣، اعتذارا قد احتفظت به النشرات التالية، إليك نصه:

«إن سمحت صفحات هذا الكتاب لنفسها أن تقدم بعض الأبيات المستحسنة، فليغفر لى القارئ قلة أدبى فى انتحال نسبها إلى نفسى قبله، فقلّت ما بين عدمينا الفوارق، وليس كونك قارئ هذه الرياضات وكونى محررها إلا نتيجة ظروف تافهة وعارضة».

(٢٢) ويجدر الذكر أن بورخيس، فى النص المذكور من كتابه **تاريخ الأبدية**، يضرب مثلا على عدم وجود قياس مشترك ما بين الزمان الإنسانى وزمان تجربة اللامحدود، نصا من النصوص الإسلامية الخاصة بالمعراج.

(٢٣) **أقصوصة كتاب الرمال** هى فى المجموعة التى تحمل العنوان ذاته، أما «مكتبة بابل» (La Biblioteca de Babel)، ففى مجموعة **أقاصيص صورية**.

(٢٤) اطلب ، فى الكتاب المذكور ، خاتمة **فى عبادة الكتب**.

(٢٥) اطلب المحاضرة التى بعنوان **ألف ليلة وليلة**، فى كتابه **سبع ليال**.

(٢٦) اطلب كتاب رودريجيز مونيخال (E. Rodriguez Monegal) بعنوان **بورخيس** (Borges, Le Seuil, Paris, 1970. trad, F. M. Rosset)، ص ٨٨– ٩٢.

(٢٧) انظر خاصة فى مجموعة **تفتيشات أخرى** ، «**الجدار والكتب**»، **وكرة باسكال** (Pascal) **وزهرة كولريدج** (Coleridge) **وحلم كولريدج**..

(٢٨) اطلب، فى مجموعة **أقاصيص صورية**، «**صورة السيف**» (La Forma de la espada).

(٢٩) اطلب **رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية**.

(٣٠) اطلب **كرة باسكال** فى مجموعة **تفتيشات أخرى**.

(٣١) انظر حواشى **تاريخ الأبدية** ، فى مطلع المجموعة الحاملة الاسم ذاته، وقد أشار بورخيس إلى كونه تعرف معانى شعر الغزل العربى عن طريق قراءاته كتاب **ألف ليلة وليلة**.

(٣٢) يمكن لمن أراد أن ينظر فى دقة معلومات بورخيس عن الفلسفة الإسلامية، أن يطلب، على سبيل المثال، **أقصوصة** «بحث ابن رشد» فى مجموعة **الألف**.

(٣٣) اطلب حواشى أ. ك. ف. الصفحة ١٦١٥– ١٦١٧.

(٣٤) إن هذه القصة من أروع المعانى التى ابتكرها بورخيس، ومن أشهرها. وقد تأثر فيه بفلاسفة التاو الصينيين، أمثال ليه ـ تسو (Lie- tseu) وتشوانغ ـ تسو (Tchouang- Tseu). انظر الإشارة إلى حلم حلمه وتشوانغ تسو فى نص «**دحض جديد للزمان**»، فى مجموعة **تفتيشات أخرى**.

(٣٥) انظر **الوحدة ٥٢**، فى كتاب **مكتبة شخصية**.

(٣٦) قال بورخيس فى المحاضرة التى عنوانها **ألف ليلة وليلة** ـ اطلب كتاب **سبع ليال** ـ وهو يتساءل عن عدد الليالى فى عنوان الكتاب، إن العدد الذى اتفقوا عليه يشعرنا بأننا وهبنا شيء لا محدود، أضيفت إليه، علاوة على ذلك، ليلة.

ألف ليلة، حلم بورخس

محمد أبو العطا *

عندما ترجم (كتاب ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبية، بداية بترجمة جان أنطوان جالان Jean Antoine Galland، ربما لم يدر بمخيلة أحد، حينئذ، أنه سيقرأ في أشد بقاع الأرض تبايناً. وفي المجال الإسباني والإسبانو أمريكي، شأنه في ذلك شأن ثقافات أخرى، تقاطر العديد من الترجمات[1] لهذا الكتاب. ونحن هنا بصدد الحديث عن انعكاس ظلال (ألف ليلة وليلة) الطويلة على الثقافة الإسبانية، بوجهيها الأوروبي والأمريكي، متمثلاً في واحد من كبار أدباء ومفكري هذه الثقافة: الأرجنتيني خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges.

وعلاقة بورخس بـ (ألف ليلة) علاقة ممتدة وغزيرة. ممتدة لأنها دامت ما يقرب من ثمانية عقود، منذ طفولته المبكرة وحتى مماته عن عمر يناهز ٨٧ عاماً؛ وغزيرة في مناح ثلاثة: المنحى الأول يختص بغزارة قراءات بورخس المتكررة لترجمات (ألف ليلة وليلة) إلى الإنجليزية والإسبانية والفرنسية والألمانية؛ والمنحى الثاني هو احتفاء أعمال بورخس الشعرية والقصصية بـ (ألف ليلة)؛ أما المنحى الثالث فيتعلق بمقالاته ودراساته ومقدمات كتبه التي يتناول فيها بشكل أو بآخر محتوى (ألف ليلة) أو بنيتها.. إلخ.

وترجع علاقة الكاتب بالآداب الشرقية، العربية منها والإسلامية، إلى تأثره بثقافة والده. تقول ليونور بورخس، والدته، إن أباه كان شاعراً وأديباً ومهتماً بهذه الآداب التي كانت دائماً - إلى جانب موضوعات أخرى كثيرة - محل نقاش وبحث في الصالون الأدبي الذي كان يعقد في بيته، وتختلف إليه طائفة من أشهر أدباء ومثقفي بوينس أيرس، والذي كان يسمح لبورخس، منذ صغره، بحضوره. وتقول أيضاً إن والد الكاتب كان أول من ترجم رباعيات الخيام إلى الإسبانية. وتوضح السيدة

* أستاذ الأدب الإسباني، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

بورخس أن ابنها أتقن الإنجليزية منذ نعومة أظافره على يد مربية إنجليزية، وأنه بدأ يقرأ بالإنجليزية أولاً ثم بالإسبانية برغم أنها لغته الأم. ومن المعروف أن من بين أوائل الكتب التى قرأها (كتاب ألف ليلة وليلة). يقول بورخس:

«من أوائل الكتب التى قرأتها «ألف ليلة وليلة» الذى ترجمه لانغ Lang إلى الإنجليزية. بعد ذلك، قرأت ترجمات أخرى قيل لى إنها أدق، مثل ترجمة بيرتون، وترجمة رفائيل كانسينوس أسنس Rafael Cansinos Asséns التى ربما كانت أدبياً أرقى من الأخرى، لكن انطباعاً توطد عندى دائماً بأن كل الترجمات الأخرى كانت ترجمة لترجمة لانغ لأن ترجمة لانغ، ببساطة، كانت أول ما قرأت، لذا فإن الأصل العربى ينبغى أن يكون بالنسبة إلى (فأنا لا أعرف العربية) ترجمة أخرى، جيدة تقريباً، لترجمة لانغ الإنجليزية»[٢].

ومن ترجمات (كتاب ألف ليلة وليلة) الأخرى التى قرأها بورخس ترجمة إدوارد لين Edward Lane الإنجليزية، وترجمتا جالان ومردروس Mardrus الفرنسيتان، وترجمات ڤيل Weil وماكس هننج Max Henning وفليكس بول جريف Felix Paul Greve وإنو ليتمان Enno Littmann إلى الألمانية، حسبما يشير الكاتب نفسه.

وكما ذكر، يعتبر الكاتب ترجمة كانسينوس أسنس (١٨٨٣ - ١٩٦٤) من أفضل ترجمات (ألف ليلة)، وكان أسنس من رواد الحركة الشعرية الطليعية فى إسبانيا التف حوله حشد من الشعراء والكتاب الجدد وشكلوا ما عرف بتيار «الأولترائية» Ultraismo، واهتم بالصور المستحدثة الأصيلة وبتجريد الشعر من بقايا الرومنتيكية والرمزية. والتقى بورخس بأسنس، فى إسبانيا، فى عام ١٩١٩، بعد أن كان الأرجنتينى قد أمضى سنوات الحرب العالمية الأولى فى سويسرا، وكان قد ذهب إليها للدراسة. وأصبح بورخس من مريدى أسنس وتأثر بشعره وببعض ملامح التيار الأولترائى، خاصة فى ديوانه الأول (دفء بوينس أيرس) (١٩٢٣). وظل بورخس يكن وداً واحتراماً عميقاً لأستاذه الإسبانى - الذى كان يتقن اللغة العربية - نظراً إلى ثقافة أسنس الواسعة وخاصة فى مجال الآداب الشرقية والعربية، وإليه يرجع بعض الفضل فى تعمق شغف بورخس بهذه الآداب وإقباله عليها. وليس أدل على ذلك مما جاء فى دراسته «مترجمو ألف ليلة وليلة» (التى وردت بكتابه «تاريخ الخلود»)[٣]، فشواهده وإحالاته تضم من الشعر الجاهلى إلى شعر أبى البقاء الروندى ومن شعر المتنبى إلى (مروج الذهب). وكلها تشير إلى أن بورخس، برغم عدم معرفته باللغة العربية، قد نهل من عيون الأدب العربى والإسلامى المترجم.

ومع هذا، فمن الطريف أنه، برغم إعجاب بورخس بترجمة أستاذه لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الإسبانية، لم يقترب من تلك الترجمة لا بالعرض ولا بالتحليل، وإنما غلفها دائماً بصمت عجيب شاركه فيه العديد من المستعربين الإسبان والأوروبيين، وإن كان بورخس قد انتقد مراراً الظلم الذى تكابده أعمال كانسينوس أسنس فى غياب من يزيل عنها غبار النسيان.

ونعود مرة أخرى إلى كتابه النقدى (تاريخ الخلود)، لننتقى ثلاث دراسات لها علاقة بـ (ألف ليلة وليلة). تتناول الدراسة الأولى الشعر الملحمى الأيسلندى القديم[٤] (نحو القرن الأول الميلادى)، ويقارن فيها الكاتب بين التداعيات الاستعارية «الغريبة» فى الشعر الأيسلندى القديم ونظائرها فى لغة (ألف ليلة). والثانية دراسة بعنوان (الاقتراب من المعتصم)[٥] ويقدم فيها عرضاً تحليلياً لرواية «بوليسية» تحمل الاسم نفسه (The approach to Al-Mu'tasim) للمحامى الهندى

مير بهادور على Mir Bahadur Ali، المولود فى بومباى، التى نشرت فى المدينة نفسها فى عام ١٩٣٢، وبها إحالات إلى (منطق الطير) لفريد الدين العطار، و(الإنيادة)، و(ألف ليلة) [ترجمة بيرتون]، وتناقش فكرة الكل فى واحد التى تتأسس عليها رواية مير بهادور، وذلك طبقاً لما يراه بورخس. وفى الدراسة الثالثة، وتحمل عنوان الكتاب نفسه(٦)، ثمة إشارة مطولة إلى العشق عن طريق السمع، قبل رؤية المحبوبة، الشائع فى الأدب العربى والموضوع التقليدى فى (ألف ليلة وليلة). والكاتب يحيل القارئ إلى قصة «بدر باسم»، وإلى قصة «إبراهيم وجميلة».

ولنلتقط من شعر خورخى لويس بورخس بعضاً مما يشير إلى تعلقه وتأثره بالتراث العربى وبـ (ألف ليلة) (وهو قليل من كثير؛ حيث تكثر إيماءاته المباشرة وغير المباشرة إلى هذا التراث، وخاصة عن طريق التضمين الذى يعد من أبرز سمات شعره ونثره القصصى). فى قصيدة بعنوان «سطور ربما كتبتها وفقدتها فى حوالى عام ١٩٢٢»، وهى القصيدة التى تختتم ديوانه (دفء بوينس أيرس)(٧)، يشير إلى اثنين من أهم مظاهر كتاباته: الأول، يتعلق بالآداب التى تأثر بها فى المقام الأول وهى الأنجلو سكسونية والعربية والجيرمانية القديمة؛ والثانى، ما أتاحته له هذه الثقافات من تأصيل نظرته للكون؛ باعتباره كائناً غامضا ومبهماً لا نحيط بأسراره، يقول:

«والسكسون والعرب والقوط
الذين ــ دون علمهم ــ أنجبونى،
أأنا هذه الأشياء والأخرى
أم هى مفاتيح سرية ورموز وعرة
لذلك الذى لن نعرفه أبداً؟»(٨).

وفى قصيدة أخرى، تحمل عنوان «أريوستو والعرب»(٩)، يشير بورخس إلى أن ظهور كتاب (ألف ليلة وليلة) مترجماً فى الغرب، مع بداية القرن الثامن عشر، من أهم الأحداث الأدبية على الإطلاق؛ إذ ساهم فى تجديد الخيال الغربى، ونفحه آفاقاً خيالية وإيحاءات سحرية غرائبية مجيدة، لاسيما بعد أن كاد ينضب معين الخيال الأوروبى، بشكل ما، ولم يعد الناس يحفلون بالملاحم القديمة أو خيالها الفاتر. وهى قصيدة طويلة (٩٦ بيتاً) فى شكل رباعيات، يقول فيها :

٦١ «أوروبا ضلت لكن هبات أخرى
نفحها الحلم الرهيب للقوم المشاهير
الذين يقطنون مفازات الشرق
والليل المشحون بالليوث.

٦٥ عن ملك، مع بزوغ الفجر، يسلم
زوجه ــ الملكة لليلة واحدة ــ إلى سيف
الجلاد الذى لا يرحم، يحكى لنا
«الكتاب» الذى مازال يسحر الزمن.
[....]
هذا، الذى حلمت به

٨٠ وجوه غامضة معممة، ساد الغرب.
أما «أورلان» فهو الآن منطقة
زائفة تمدد أميالاً موحشة
عجائبها متراخية وباطلة،
٨٤ حلم لم يعد يحلم به أحد».

هذا الحلم الذى حلمه العرب فى ألف ليلة وليلة، هو ــ إلى جانب الزمن والمتاهة والمكان والمرايا والخلود والموت ــ أحد الثوابت فى كتابات بورخس الذى يرى الحياة حلماً: فالإنسان لا يعدو كونه حلماً لخالق ديميورجى (demiurge) أو بفعل صدفة غامضة، وهو حلقة فى سلسلة لانهائية ومتراكزة لا مفر منها، متاهة محكمة، حلقة مفرغة يتعايش فيها الواقع والوهم (يقول الكاتب فى قصته «الألف»(١٠) التى يتحدث فيها عن العالم المصغر الذى رآه فى قبو منزل صديقه: «... دائرة

يوجد مركزها فى كل مكان ولا يوجد محيطها فى أى مكان». فالكون يبدو حلماً لرجل ما الذى هو بدوره حلم لرجل آخر. وهذه النظرة للعالم قد تكون انعكاساً للرؤية المثالية للعالم فى الفكر البوذى، أو انعكاساً لتأثير هيوم Hume فى نظرة بورخس المتشككة. والتعارض بين رؤية بورخس للكون بوصفه مزيجا من الواقع والوهم والتفسير الغنوسى للكون الذى يميل إليه الكاتب فى الغالب هو سر جاذبيته وتألق إبداعه الأدبى، فى رأى الكثير من دارسيه.

والحلم عند الكاتب مرتبط بالسهاد، سهاد بورخس المرضى الطويل الذى لازمه فى مرحلة معينة من مراحل عمره، ومرتبط أيضاً بشئ من الرؤية الشبحية (بهالة صفراء - على حد قوله [١١] - من الظلال والأضواء) بسبب ضعف بصره الذى ورثه عن أبيه وأخذ يتلاشى إلى أن كف تماماً فى أواخر سنى حياته. وفى السهاد، يحدث الانتقال اللحظى أو التنقل بين الوعى واللاوعى بما يشوبه من الأحلام والرؤى المفزعة والظهورات الشبحية فى عوالم مبهمة مترددة بين الواقع والحلم، ويقول الكاتب إنه كى يتغلب على سهاده جرب أن يكتب قصصاً [١٢]، لأنه، قبل النوم، راقداً فى فراشه، كان يجتهد أن ينسى كل شئ من أجل أن يروح فى الكرى، بيد أنه كان يتذكر كل شئ فى جسده، فى كتبه، فى منزله، فى بوينس أيرس، وبدقة شديدة. لذا، كتب قصة «فونس قوى الذاكرة»[١٣] وتمكن بذلك من التغلب على سهاده. وهذا ما حدث أيضاً عندما كتب قصة «الظاهر» El Zahir [١٤]. ويقول الكاتب إن مثل هذه القصص ليست إلا استعارات لسهاده الحقيقى.

ومسألة إبداع قصصه فى السهاد (كما لو كانت حلماً) لها أيضاً - فى حالة بورخس - بعض علاقة (مشابهة، استعارة) بأحلام شهرزاد التى كانت فى سهادها تقص على الملك حكايات خرافية إلى أن يدركها الصباح، (وإن كان السهاد هنا قسراً).

ومن المعروف أن خورخى لويس بورخس قد كرس فكرة الإنسان - الحلم فى قصته الشهيرة «الأطلال الدائرية»[١٥] (رجل يصر على أن يحلم برجل آخر، وحين يتحقق له ذلك يكتشف أنه كان حلماً لرجل آخر). ويشير الكاتب، فى مقدمة هذه القصة، إلى «عبر المرآة» Through the Looking - Glass، للويس كارول Lewis Carroll، التى تقدم للفكرة الأساسية للقصة [١٦]. ويعود فيتناولها فى قصة «حكاية الرجلين اللذين حلما»[١٧]، وهى - كما يشير الكاتب نفسه - إعادة صياغة لليلة ٣٥١ من (كتاب ألف ليلة وليلة) [رجل يحلم بكنز فيكتشف أنه حلم رجل آخر]، كما يتناول فى قصة أخرى، «غرفة التماثيل»[١٨]، فكرة المرآة أو المرايا المتجاورة (وهى شكل آخر من أشكال الحلم - اختلاط الواقع بالوهم - فإذا وقف شخص بين مرآتين يتكرر عدداً لا حصر له من المرات، ويختلط الواقع بصوره المتعددة إلى ما لا نهاية). وقصة «غرفة التماثيل» هى أيضاً إعادة صياغة بقلم الكاتب لإحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) - الليلة ٢٧٢ - التى تنتهى باستيلاء طارق بن زياد على القصر وعلى غرفة التماثيل الموجودة ببرج ذلك القصر ببلاد الأندلس. وفى قصة «الألف»[١٩] يعود الكاتب إلى هذه الحكاية ويشير إلى المرآة - التى تعكس الكون كاملاً - التى عثر عليها طارق بن زياد فى برج.

ويطرح الكاتب فكرة اختلاط الواقع بالوهم وعلاقته بـ (ألف ليلة وليلة) فى واحدة من أمتع مقالاته وأشهرها، وتحمل عنوان «أسحار جزئية فى دون كيخوته»[٢٠]، فيرى أن ثربانتس يميل إلى مزج المدرك بالوهمى، أى عالم القارئ بعالم (دون كيخوته)؛ ففى الفصل السادس من الجزء الأول، يراجع القس والحلاق مكتبة دون كيخوتة، ومن بين الكتب التى يفحصانها كتاب (جالاتيا) الذى كتبه ميجل دى ثربانتس نفسه، أى أن الحلاق - حلم ثربانتس أو الذى هو شكل من أشكال أحد أحلام ثربانتس - بوسعه الحكم على ثربانتس

نفسه. وتصل هذه اللعبة من الإبهامات الغريبة إلى ذروتها فى الجزء الثانى: فأبطال الرواية قرأوا الجزء الأول، أى أن أبطال (دون كيخوته) هم فى الوقت نفسه قراء (دون كيخوته). ويمكن أن نجد الفكرة نفسها فى (هاملت): فى داخل المسرحية ثمة خشبة مسرح تمثل عليها مأساة، هى تقريباً مأساة هاملت نفسه [عدم تماثل المأساتين تماماً يقلل من أهمية هذا التداخل]؛ أى أن هاملت، بشكل ما، يشاهد نفسه ممثلاً على خشبة المسرح أيضاً. وكذا الحال مع (ألف ليلة وليلة): تراكم القصص الفانتازية يضاعف، إلى حد الدوار، الحكايات الفرعية المنبثقة عن الحكاية المركزية: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة، ثم يأمر بدق عنقها عند الفجر، ثم تأتى شهرزاد وتسليه كل ليلة بحكاية حتى تمر عليهما (ألف ليلة وليلة) فتقدم له شهرزاد ولدهما. واضطر المدونون إلى إجراء كافة أنواع التدخلات والإضافات، لكن أياً منها لا ترقى إلى مرتبة تلك التى تحكيها الليلة ٦٠٢ التى يستمع شهريار فيها إلى قصته هو على لسان شهرزاد، فهو يستمع إلى بداية الحكاية التى تضم كل الحكايات وتضم أيضاً - بشكل مريب - حكايته هو، تضمه هو أيضاً. وهنا أنقل تساؤل بورخس: هل يحدس القارئ جلياً الإمكان الرحب لهذا التدخل، لهذا الخطر: أن تستمر شهرزاد فى حكاياتها وأن يستمع الملك جامداً فى مكانه وإلى الأبد إلى حكاية (ألف ليلة وليلة) الناقصة التى ستصبح من الآن لا نهائية ودائرية...؟ ثم يتساءل مرة أخرى:

«... لماذا يقلقنا أن تتكرر حكايات (ألف ليلة وليلة) فى (كتاب ألف ليلة وليلة)؟ لماذا يقلقنا أن يكون دون كيخوته قارئاً لـ (دون كيخوته) وهاملت مشاهداً لـ (هاملت)؟ أعتقد أننى عثرت على السبب: يعنى هذا أن الشخوص المتخيلة يمكنها أن تصبح قراء أو مشاهدين، ونحن، قراءها ومشاهديها، يمكننا أن نصبح شخوصاً متخيلة. فى ١٨٣٣، لاحظ كارلايل Carlyle أن تاريخ العالم كتاب لا نهائى مقدس يكتبه البشر ويقرأونه ويحاولون فهمه، وفيه أيضاً من يكتبهم»[٢١].

وفى قصته التى تحمل عنوان «حديقة الطرق المتشعبة»[٢٢]، التى تتضمن حواراً بين عالم إنجليزى متخصص فى الحضارة الصينية وجاسوس من أصل صينى، يحاول الأول التوصل إلى سر المتاهة التى أقامها جد الثانى فيتخيلها كتاباً دورياً، مجلداً دائرياً، ويذكر أنه فكر فى (كتاب ألف ليلة وليلة) («... تذكرت أيضاً الليلة التى تتوسط ليالى ألف ليلة وليلة حيث تقص الملكة شهرزاد - بسبب خطأ سحرى ارتكبه مدون المخطوط - حكاية ألف ليلة وليلة حرفياً، وهو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية»)[٢٣].

ونرى هنا كيف ارتبطت (ألف ليلة وليلة) لدى الكاتب بفكرة امتزاج الواقع بالوهم وبفكرة المتاهة، بيد أننا نلمح أيضاً أثراً لنظرية العود الأبدى والزمن الدورى. علينا أن نراجع مرة أخرى كتاب (تاريخ الخلود) لنجد أن الكاتب اختصهما بدراستين، تحمل الأولى عنوان «مذهب الدورات»[٢٤] (يوضح فى المقدمة أنه يقصد بذلك الاسم «العود الأبدى»)، والثانية «الزمن الدائرى»[٢٥]، ويذهب فيها إلى أن مصير كل البشر يتكرر ويتشابه، فى زمن دورى؛ ويعتقد فى أن هذا المصير، فى نهاية الأمر، يتساوى، يقول:

«إذا كان مصير إدجار آلان بو والفيكنج ويهوذا الإسخريوطى وقارئى، على نحو سرى، هو المصير نفسه - المصير الوحيد المحتمل - فإن تاريخ العالم هو تاريخ رجل واحد»[٢٦].

وهنا نصل إلى واحدة من أعظم قصصه وأشدها طموحاً، التي تناقش فكرة «الكل في واحد»؛ نعني قصة «الخالد»[٢٧] التي يعاود فيها الإشارة إلى (ألف ليلة)، فبطل القصة ـ الذي هو هوميروس وهو القائد الروماني فلامينيو روفو وهو تاجر العاديات التركي جوزيف كرتافيلوس ـ الذي يبحث أولاً عن الخلود ثم يسعى مرة أخرى وراء معجزة الفناء، هو أيضاً أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة):

«جبت ممالك جديدة وإمبراطوريات جديدة... في القرن السابع الهجري، في حي بولاق، دونت بخط متأن، بلغة نسيتها وبأبجدية أجهلها، رحلات السندباد السبع وقصة مدينة البرونز...»[٢٨] .

وهكذا، فإننا نلاحظ أن ذكر (ألف ليلة وليلة)، في هذه القصة، على اعتبار أن هوميروس هو الذي كتبها (أو فلامينيو روفو أو جوزيف كرتافيلوس... إلخ)، لم يأت عشوائياً، بل جاء ليضيف واحدة من الأفكار الفلسفية والأدبية الثابتة عند بورخس إلى هذا النص الذي ذكرنا من قبل أنه طموح، من مبدأ أن الكاتب أراد أن يودعه أهم محاور فكره. ولنذكر مثلاً أن أسفار الراوية سعياً وراء الخلود أولاً ثم وراء الفناء جعلته يجوب الأرض في ما يشبه الدوائر المتراكزة (مركزها في كل مكان ولا محيط لها) وهو ما يذكرنا بالحلم (الواقع ـ الوهم)، ويذكرنا أيضاً بفكرة المتاهة التي يأتي ذكرها أكثر من مرة على لسان الراوية. كما أننا نلمح هنا أيضاً كيف يداعب الكاتب قراءه المهتمين بكتاباته، فمن المعروف عن الكاتب أنه تناول بالنقد، في أكثر من مقام، ترجمة الدكتور مردروس[٢٩] Mardrus لكتاب (ألف ليلة وليلة) وأشار فيه إلى أن مردروس قد غير، بلا سبب واضح، اسم «مدينة النحاس» إلى «مدينة البرونز» وجعلها تنتسب إلى الليالي من ٣٣٨ إلى ٣٤٦ بدلاً من الليالي ٥٦٦ ـ ٥٧٨، كما جاء في النص الأصلي. ومع هذا، في قصة «الخالد»، التي نحن بصددها، ينتحي بورخس منحى الدكتور الفرنسي ويختار عنوان «مدينة البرونز» للإشارة إلى أن هوميروس هو أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة)، برغم علمه أن اسمها الصحيح «مدينة النحاس».

وهذا النوع من الدعابات شائع في كتابات بورخس، وخاصة التي تأتي عن طريق التضمين، فيأتي ذكر عبارات في سياق معين دون الإشارة إلى مصدرها، إلى أن يكتشفه القارئ بعد قراءة متأنية؛ أو هو يرسم بعض ملامح شخصية ثانوية مثلاً من شخوص قصصه تذكر بأديب ما، عظيماً[٣٠] كان أو مغموراً، أو تذكر بصديق من أصدقائه أو بشخصية معروفة من شخصيات التاريخ قديماً أو حديثاً، والهدف منها مداعبة قرائه ودارسيه ومتتبعي إنتاجه. وليس من الشائع أن يحدث العكس، أي أن يحاول كاتب آخر إضافة ملمح أو ملامح «بورخسية» إلى شخصية في قصة أو في رواية، لكنه، مع ذلك، يحدث. ونذكر، على سبيل المثال، اسما مشهوراً: رواية (اسم الوردة)، للإيطالي أومبرتو إكو Umberto Eco .

يداعب إكو بورخس، في روايته هذه، مضفياً الكثير من ملامح الكاتب الأرجنتيني على شخصية أمين مكتبة الدير[٣١] الذي تقع فيه حوادث القتل. ويستتر وراء دعابة إكو قدر كبير من التوقير والحب لبورخس.

ولعلنا لو واصلنا القراءة في شعر بورخس لاقتربنا أكثر من سر التصاق (ألف ليلة) بمخيلته الإبداعية. نتوقف عند قصيدة مطولة له (٧٢ بيتاً)، عنوانها صريح: «استعارات ألف ليلة وليلة»[٣٢]، وهي، في الحقيقة، تكريس من جانبه للاستعارات والإيحاءات والفكر الخالدة التي توحي بها (ألف ليلة)؛ والكاتب، في قصيدته، يتناول أربعاً منها أساسية من وجهة نظره.

الاستعارة الأولى هي ذلك العالم التخييلي الخرافي الغرائبي وتلك الوقائع والأحداث الأسطورية التي يعج بها

الكتاب، العجائب التقليدية التى تنتسب إلى (ألف ليلة وليلة) والتى هى الآن ملك للبشر جميعاً فى الشرق والغرب: النهر، المياه الكبرى، الطلسم القدير، الجن حبيس القمقم، قسم الملك بأن يسلم مليكته كل ليلة إلى سيف الجلاد، رحلات السندباد (ذلك الأوديس المتعطش إلى المغامرة)...

«عالم منساب.
من الأشغال التى تتغير كالسحب
[...] تلك العجائب المحببة
التى كانت للإسلام وهى الآن
لى ولك...».

والاستعارة الثانية من شقين، يتناول الشق الأول حبكة الكتاب وما تعرضه من روعة وبهاء، فظاهره يتراءى كبساط فارسى يزخر بالألوان والخطوط التى قد تبدو فوضوية أو عشوائية بينما يحكمها قانون سرى مستور. والشق الثانى هو لغز الأرقام والأنساق الواردة بالكتاب: الأخوة السبعة، السفرات السبع، الوزراء الثلاثة، الأمنيات الثلاث، الأخوات الثلاث، المحب الذى يرى ثلاث ليال معاً... وفوقها جميعاً الرقم الأول والأخير، الدال على الوحدانية والألوهية: الواحد.

وتشير الاستعارة الثالثة إلى فكرة الحلم (التى عرضنا لها من قبل): رجل يحلم برجل بينما هو حلم لرجل آخر، ويتواصل الحلم فى الجميع وتنسج منه متاهة كبرى يختلط فيها الحلم بالواقع:

«يوجد الكتاب فى الكتاب، ودون علمها،
تحكى الملكة للملك قصتهما معاً
القديمة المنسية، مأخوذين
بصخب أسحار سابقة،
لا يعرفان من هما. يواصلان الحلم».

أما الاستعارة الرابعة فهى الزمن، خريطة إقليم لا تحديد له، زمن امتداد وتدرج الظلال الذى يبلى فيه رخام القصور وتتقدم خلاله خطوات الأجيال. كل شئ يحدث فيه معاً: الصوت والصدى، عوالم من فضة وعوالم من ذهب أحمر، مراقبة النجوم...

ويختتم القصيدة بهذه الأبيات:

«يقول العرب إن أحداً لا يستطيع
أن يقرأ «كتاب الليالى» حتى النهاية.
فـ «الليالى» هى الزمن، لا ينام.
واصل القراءة بينما اليوم يحتضر
وستحكى لك شهرزاد حكايتك».

واستدعاء (ألف ليلة وليلة) فى قصص بورخس يتمثل فى أنساق عدة؛ فهو إما إعادة صياغة بقلمه لحكاية من حكايات (كتاب الليالى)، كما فى قصتيه «غرفة التماثيل» (فكرة المرآة التى تعكس الكون)، و«حكاية الرجلين اللذين حلما» (فكرة رجل يحلم برجل آخر)، بالإضافة إلى قصة «الملكان والمتاهتان»[٣٣] (التى يقول الكاتب إنه استوحاها من «ألف ليلة وليلة» بيد أنها لا تظهر فى ترجمة جالان)؛ أو باعتباره جزءاً من السياق السردى، كما فى حالة قصة «الخالد»؛ أو انتهاجاً لنهج أو نسق من (ألف ليلة) فى القص، كما فى قصة «الصبّاغ المقنّع»[٣٤]؛ أو بذكر (ألف ليلة وليلة) باعتبارها مرجعاً، كما فى قصة «الألف»؛ أو مجلداً يعثر فيه على مخطوط غامض، كما فى «تقرير برودى»[٣٥]؛ أو بالإشارة إلى مجلدات (ألف ليلة وليلة) المتوفرة بمكتبة بطل القصة، كما فى قصتى «الآخر»[٣٦] و«كتاب الرمل»[٣٧]؛ أو بذكر (كتاب الليالى) بوصفه تجسيداً لفكرة (فكرة المتاهة)، كما جاء فى قصة «حديقة الطرق المتشعبة»[٣٨].

وتأتى هذه الرجوعات المتجددة، إلى (كتاب ألف ليلة)، موزعة على أغلب المجموعات القصصية التى

أصدرها الكاتب منذ عام ١٩٣٥ وحتى آخرها التي صدرت طبعتها الأولى في عام ١٩٧٥. وليس لنا الآن إلا أن نذكر ما يبدو جلياً عند هذا الحد، وهو افتتان بورخس بحبكة (ألف ليلة وليلة)، «ذلك البساط السحرى المختلف الألوان بيد أن نظاماً سرياً وخفياً يحكمه»، تلك الحبكة البسيطة، حكاية تضم الحكايات كافة التي تتفرع من الأصل، وهي الحبكة التي يرى بورخس أنها أرقى من (حكايات كانتربرى) ومن (الديكاميرون) على سبيل ذكر مثلين رجع إليهما الكاتب نفسه[٣٩].

بل إن سحر كتاب (ألف ليلة وليلة) يبلغ حتى عنوان الكتاب ذاته، الذي يرى بورخس أنه بديع ويناسب الكتاب تماماً[٤٠]، وكذا سياق الكتاب الذي يمتزج فيه النثر بالشعر[٤١].

والحقيقة أن خورخي لويس بورخس متضامن تماماً مع غرض كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويجد فيه غاية نبيلة من أهم غايات الأدب، وهي الإمتاع والتسلية. فيقول:

«... أريد أن أوضح فقط أنني لست، ولم أكن قط، ما كان يسمى من قبل بكاتب الأمثال أو قصص الوعظ ويسمى الآن كاتباً ملتزماً. لا أتطلع إلى أن أكون «إسوب»، وقصصي ـ كحكايات «ألف ليلة وليلة» ـ تهدف إلى التسلية والإثارة لا إلى الإقناع»[٤٢].

الهوامش :

(*) خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges (١٨٩٩ ـ ١٩٨٦)، الكاتب والمفكر الأرجنتيني الكبير. نظم الشعر أولاً وتأثر في بداياته بالمدرستين «التعبيرية» الألمانية و«الطليعية» الإسبانية، وظهر ذلك في ديوانه الأول: **دفء بوينس أيرس** (١٩٢٣). لكنه سرعان ما اتجه بشعره إلى أغراض تبحث في الفكر والمعرفة الإنسانية على رحابتهما في لغة بسيطة ومتقشفة. ومن أشهر دواوينه: **القمر في المقابل** (١٩٢٥)، **كتاب سان مارتين** (١٩٢٩)، **للأوتار الستة** (١٩٦٥)، **الآخر، هو نفسه** (١٩٦٩)، **ذهب النمور** (١٩٧٢)، **الوردة الغائرة** (١٩٧٥). بيد أن أهم ما يميز نتاجه الإبداعي عامة هي أعماله القصصية التي جاءت متأخرة نسبياً، وتجريبية أولاً، وذات فرادة خاصة عموماً، ومن أهمها: **تاريخ العار العالمي** (١٩٣٥)، **حديقة الطرق المتشعبة** (١٩٤٢)، **الألف** (١٩٤٩)، **تقريري برودى** (١٩٧٠)، **البرلمان** (١٩٧١)، **كتاب الرمل** (١٩٧٥). كما أنه اشتهر بمقالاته ودراساته الأدبية التي ضمنها أشهر إصداراته النقدية، ونذكر منها: **التحقيقات** (١٩٢٥)، **مناقشة** (١٩٣٢)، **تاريخ الخلود** (١٩٣٦)، **تحقيقات أخرى** (١٩٥٢). ولقد نهل بورخس من عيون المعرفة في الشرق والغرب، القديم منها والحديث، وله ولع خاص بالآداب الشرقية، العربية والفارسية والصينية، وبالآداب الجيرمانية القديمة، وله دراسات عن الأدب الاسكندنافي القديم. وتأثر بورخس فيمن تأثر بـ «مارك توين» و«جاك لندن» و«إدجار آلان بو» و«ثربانتس» و«ويلز» و«كيبلنج» و«ستيفنسون» و«رامبو» و«فيرلان» و«ميجل دى أونامونو» و«أنطونيو ماتشادو» و«شوبنهاور» و«نيتشه» و«كانت» و«كارلايل» و«هيوم» و«تشسترتون» من بين آخرين. ومن أهم الأعمال الأدبية التي شغف بها: **دون كيخوته وألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية وهاملت وكتاب الغابة والملاحم الأيسلندية القديمة**. إلخ.

(١) من أشهر الترجمات الإسبانية لكتاب **ألف ليلة وليلة**، نذكر ترجمة الأديب الإسباني بيثنتي بلاسكو إيبانيث Vicente Blasco Ibánez (١٨٦٧ ـ ١٩٢٨) المأخوذة عن ترجمة الفرنسي الدكتور مردروس Mardrus، وظهرت بعد وقت قليل من صدور الترجمة الفرنسية، وتقع في ثلاثة وعشرين مجلداً؛ ثم ترجمة رفائيل كانسينوس أسنس (المكسيك، ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥)، وتقع في ثلاثة مجلدات، ويقول مترجمها إنها منقولة من عدة نصوص عربية مباشرة، برغم أنه ورد بها نصوص ظهرت من قبل في نص مردروس فقط ونصوص أخرى مأخوذة عن مصادر غربية لم يشر إليها المترجم وتتضمن فقرات من **طوق الحمامة** لابن حزم، وأبياتا لشعراء من مختلف الحقب بالإضافة إلى تفاصيل من مصادر شتى أغلبها لم يرد في كتاب **ألف ليلة وليلة**. ويقول لنا خوان بيرنيت Juan Vernet، في مقدمة ترجمته لـ (**ألف ليلة وليلة**) (برشلونة، دار نشر بلانيتا Planeta، ١٩٦٤، ص: XXI): «إن النتيجة المنطقية لتراكم كافة هذه المصادر (في ترجمة كانسينوس أسنس) هي تغير ترتيب الليالي، التي تنفصل عن الترتيب التقليدي ابتداء بالليلة الثلاثين (...) وإن هذه الترجمة، ذات المذاق العتيق، لا يمكن أن توصف بأنها شديدة الأمانة، خاصة الأبيات الشعرية». أما الترجمة الثالثة فهي ترجمة المستعرب الكبير خوان بيرنيت نفسه المشار إليها بمجلداتها الثلاثة المشفوعة بمقدمة مطولة هي في الحقيقة دراسة وافية لما سبقها من ترجمات **ألف ليلة وليلة** إلى اللغات المختلفة، وتأخذ بأغلب المصادر المتاحة في وقتها وحتى الآن وتناقشها في نبرة على قدر كبير من الرصانة والدقة. وترجمة المستعرب الإسباني خوان بيرنيت (الذي ترجم القرآن الكريم أيضاً إلى الإسبانية) من أفضل الترجمات إلى هذه اللغة حتى الآن، وتتميز فيما تتميز بأسلوبها الواضح وبلغتها السهلة الدقيقة.

(٢) خورخي لويس بورخس: **نثرى**، محاضرة ألقيت في مدريد في ٢٥ أبريل ١٩٧٣، ضمن مجموعة تحمل اسم **الأدب الإسبانو أمريكي على لسان مبدعيه**، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة **كراسات إسبانو أمريكية**، مدريد، أعداد ٥٠٥ ـ ٥٠٧، يولية ـ سبتمبر ١٩٩٢، ص ص ٦٢ ـ ٧٢.

(٣) خورخى لويس بورخس : **تاريخ الخلود** (طبعة مزيدة)، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٥٣، ص ص ١٠٥ ـ ١٣٨.
(٤) المصدر نفسه، «**Las Kenningar**»، ص ص ٤٥ ـ ٧٠.
(٥) المصدر نفسه، ص ص ١٤١ ـ ١٤٩.
(٦) المصدر نفسه، ص ص ١٣ ـ ٤٣.
(٧) خورخى لويس بورخس : **دفء بوينس أيرس، أشعار**، بوينس أيرس، دار نشر «سيرّانتس»، ١٩٢٣.
(٨) خورخى لويس بورخس : **الأعمال الشعرية ١٩٢٣ ـ ١٩٧٧**، مدريد، دار نشر «أليانثا»، ١٩٨٧، ص٦٧.
(٩) خورخى لويس بورخس : **الخالق**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٠، ص ص ١٢٧ ـ ١٣١.
(١٠) خورخى لويس بورخس : **الألف**، بوينس أيرس، دار نشر «لوسادا»، ١٩٤٩. وانظر أيضاً طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص١٦٩.
(١١) وردت هذه العبارة فى قصة **الآخر** بمجموعته القصصية **كتاب الرمل** (بوينس أيرس) دار نشر Emecé، ١٩٧٥، ص ص ٧ ـ ١٤) عندما يتلقى بورخس الشيخ ببورخس الشاب ويشرح له كيف سيكف بصره وكيف أنها ليست مسألة مأساوية حينما تأتى تدريجياً.
(١٢) انظر (٣).
(١٣) نشرت هذه القصة ضمن مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة** (بوينس أيرس، دار نشر «سور»، ١٩٤٢).
(١٤) انظر (١٠، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص ص ١٠٥ ـ ١١٦. وراجع أيضاً مقاله الذى يحمل العنوان نفسه، المنشور بمجلة **كيميرا** Quimera، برشلونة، عددى ١٠٣ ـ ١٠٤، ١٩٩١.
(١٥) صدرت هذه القصة أولاً ضمن مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة**. انظر (١٣).
(١٦) العبارة التى تتصدر القصة تقول: «وإذا كف هو عن الحلم بك...» (And if he left off dreaming about you....).
(١٧) نشرت للمرة الأولى فى مجلد **تاريخ العار العالمى** (بوينس أيرس، دار نشر «تور»، ١٩٣٥). وفى دراسة شائقة كتبها باللغة الإسبانية أسعد شريف عمر، وتحمل عنوان **التخييل والتراث فى نصين لبورخس ومحفوظ مشابهين لحكاية من ألف ليلة وليلة** (القاهرة، إصدارات كلية الألسن، ١٩٩١؛ ثم قرئت على أنها مداخلة فى مؤتمر «الأندلس ملتقى عوالم ثلاثة»، أشبيليا، ١١/٢٥ ـ ١٩٩١/١٢/٣)، يتناول أسعد شريف الليلة الواحدة والخمسين بعد المائة الثالثة من كتاب **ألف ليلة وليلة** باعتبارها أساساً للمشابهة بين نصين أحدهما لخورخى لويس بورخس **حكاية الرجلين اللذين حلما** والنص الآخر لنجيب محفوظ: **العين والساعة ورأيت فيما يرى النائم**، القاهرة، دار نشر مكتبة مصر، ١٩٨٢، ص ص ٩٣ ـ ١٠٤) ويرى كيف أن نص بورخس (الذى هو إعادة صياغة بقلمه لحكاية من **ألف ليلة وليلة** يؤكد الفكرة الثابتة والشائعة عنده: الرجل (الإنسان) هو حلم لرجل آخر (الحياة حلم ـ امتزاج الواقع بالمتخيل) وكيف تختلف فكرة الحلم عند محفوظ، فمعنى الحلم عند محفوظ السراب.
(١٨) نشرت هذه القصة فى مجلد **تاريخ العار العالمى**. انظر (١٧).
(١٩) انظر (١٠)، طبعة «أليانثا»، ص١٧٤.
(٢٠) خورخى لويس بورخس : **تحقيقات أخرى**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٠. وبدءاً من عام ١٩٧٦، نشر بمدريد، دار نشر «أليانثا».
(٢١) انظر المصدر السابق، طبعة «أليانثا»، ص٥٥.
(٢٢) صدرت ضمن المجموعة التى تحمل العنوان نفسه. انظر (١٣).
(٢٣) انظر مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة**، التى صدرت فيما بعد ضمن المجلد الذى يحمل عنوان **قصص**، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص١١١.
(٢٤) انظر (٣)، ص ص ٧٩ ـ ٩٤.
(٢٥) انظر (٣)، ص ص ٩٥ ـ ١٠٣.
(٢٦) المصدر السابق، ص١٠٢.
(٢٧) انظر (١٠)، طبعة «أليانثا»، ص ص ٧ ـ ٢٨.
(٢٨) انظر المصدر السابق، ص٢٤.
(٢٩) راجع دراسة بورخس : **مترجمو ألف ليلة وليلة**. انظر (٣)، ص ص ١٢٦ و١٣٠.
(٣٠) من الدعابات المعروفة التى ضمنها بورخس **قصصه**، نذكر تلك التى ترد فى قصته **الألف**، حيث ثمة مشابهة بين بياتريث بطلة **الألف** الغائبة وبياتريس دانتى. وكذا ابن عم بياتريث الملقب بـ «دانرى» (وهو قريب الشبه من اسم دانتى) وأراد أن يغطى العالم كله، بل الكوكب كله، شعراً. ونقرأ أيضاً فى **الألف** أن لقب محبوبة البطل الراحلة (التى نلمح من توقير البطل لذكراها أنها كانت زائفة المشاعر وقاسية ومخاتلة) هو بيتربو Viterbo، وهى إيماءة رفيعة بها شىء من التهكم لذكرى جوفانى نانى Giovanni Nanni، الراهب الدومينيكى المولود فى ١٤٣٢، فى مدينة فيتربو القريبة من روما، الذى اتخذ، فيما بعد، اسم أنيوس دى فيتربو Annius de Viterbo وكان من أشهر مزيفى التاريخ فى عصره (انظر: خوليو كارو باروخا: **تزييف التاريخ وعلاقته بتاريخ إسبانيا**، برشلونة، دار نشر «سيس بارّال»، ١٩٩١).
(٣١) من المعروف عن حياة بورخس أنه لفترة طويلة من فترات عمره عمل أمينا لمكتبة، وأنه شغل منصب مدير المكتبة الوطنية فى بوينس أيرس، وثمة إشارتان إلى حياته الشخصية فى كل من قصتى **مكتبة بابل** (**حديقةالطرق المتشعبة**)، بوينس أيرس، دار نشر «سور»، ١٩٤٢) **والبرلمان** (**البرلمان**)، بوينس أيرس، دار نشر «أرتشيبالو»، ١٩٧١).
(٣٢) من قصائد ديوانه **تاريخ الليل** (١٩٧٧) المنشور داخل مجلد **الأعمال الشعرية ١٩٢٣ ـ ١٩٧٧**. انظر (٨) ص ص ٥١٦ ـ ٥١٨. يتضمن الديوان نفسه مقطوعة نثرية موحية بعنوان **أحد ما**، تصور كيف نسجت **ألف ليلة** شفاهة على ألسنة الرواة القدامى يقول فيها: «بلخ، نيسابور، الإسكندرية؛

لا يهم الاسم. لنا أن نتخيل سوقاً، حانة، فناء ذا مشربيات عالية، نهراً كرر وجوه الأجيال. ولنتخيل أيضاً بستاناً متربا، لأن الصحراء ليست بعيدة. التأم جمع، ورجل يتكلم. ليس في وسعنا أن نكشف (لأن الممالك والقرون كثيرة) عن العمامة الغامضة، عن العينين الرشيقتين، عن البشرة الداكنة، عن الصوت الخشن الذى ينطق عجباً. هو أيضاً لا يرانا، فنحن كثيرون. يروى حكاية أول شيخ والنزالة أو حكاية ذلك الأوديسى الملقب بالسندباد البحرى.

يتحدث الرجل ويومىء. لا يعرف (آخرون يعرفون) أنه من سلالة المتآمرين الليليين، شعراء الليل، الذين كان الإسكندر ذو القرنين يجمعهم لتسلية سهاده. لا يعرف (أنّى له أن يعرف) أنه ولى نعمتنا. يحسب أن يتحدث من أجل حفنة من الناس وحفنة من النقود وفى أمسٍ مفقود ينسج كتاب **ألف ليلة وليلة**.

(٣٣) انظر (١٠)، ص ص ١٣٩ و١٤٠.

(٣٤) انظر (١٧)، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص ص ٨٣ ـ ٩٢.

(٣٥) خورخى لويس بورخس : **تقرير برودى**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٧٠. وأيضاً طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧٤.

(٣٦) انظر (١١)، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧٧، ص ص ٧ ـ ١٤.

(٣٧) انظر المصدر السابق، ص ص ٩٥ ـ ٩٩.

(٣٨) انظر (١٣).

(٣٩) راجع (٢٩)، ص ١٢٥.

(٤٠) فرناندو كينيونس: «صينية دعابات»، مجلة **كراسات واسبانو أمريكية**، مدريد، أعداد ٥٠٥ ـ ٥٠٧، يولية ـ سبتمبر ١٩٩٢، ص١٥٥.
يتحدث فرناندو كينيونس فى مقاله الطريف عن بعض حواراته مع خورخى لويس بورخس التى لا تخلو من روح الدعابة، ويقول إن بورخس كان يرى أن الأعمال الأدبية العظمى ليس من المعتاد أن تكون عناوينها مناسبة، فيما عدا كتاب **ألف ليلة وليلة**.

(٤١) انظر مقدمة ديوانه : **أمدوحة الظل**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٩.

(٤٢) راجع (٣٥)، المقدمة، ص١٠.

أثر التراث الشرقى وألف ليلة وليلة

فى رؤية العالم عند بورخيس

إبتهال يونس*

يمثل الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس (١٨٩٩ ـ ١٩٨٩) نموذج الكاتب/ الباحث الذى ينهل من الثقافة العالمية. بفضل إجادته للغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، اكتسب معرفة واسعة بتلك الثقافات، ذلك بالإضافة إلى الثقافة الإسبانية، ثقافة لغته الأم. كان بورخيس من أشد المولعين بالثقافات الكلاسيكية وخاصة الثقافة اليونانية، كما كان شديد الاهتمام بثقافات الشرق الأدنى والأقصى التى عرفها من خلال الترجمة. أما الثقافة الشرقية الإسلامية بصفة عامة والتصوف بصفة خاصة، فقد كان لهما عظيم الأثر على فكره وعلى أعماله الأدبية. يتضح هذا الأثر من خلال رؤية بورخيس للعالم التى تقوم أساساً على أن العقائد الدينية والفلسفية والميتافيزيقية مجال للبحث فى خدمة الأدب الذى يقوم أساساً على الخيال. ويرى بورخيس أن «اكتشاف» الشرق مثّل نقطة تحول مهمة فى الفكر الغربى. وأهم ما يميز هذا «الاكتشاف» هو معنى كلمة «شرق» والدلالات المصاحبة له، وعلى رأسها ـ فى نظر بورخيس ـ «الذهب» المرتبط بشروق الشمس، و«الإسلام» المتمثل فى التصوف؛ أى الجانب «الخيالى» فى الدين. يتجلى هذا «الاكتشاف» من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة) الذى يعتبره أفضل تجسيد لثراء الشرق وسحره. من هنا، ينبع أثر هذا الكتاب على رؤية بورخيس للعالم وعلى نظريته الأدبية وأعماله النثرية.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

إن رؤية بورخيس للعالم فى جوهرها رؤية متاهية، بمعنى أن الكون، فى منظوره، عبارة عن متاهة يضيع فيها الإنسان. وهى مبنية عند بورخيس على تصوره لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية. يرفض بورخيس هذا الوضع الإنسانى المهين، ويرى أن مجاوزته تكون عبر الأدب الذى يعتبره الحلم الإنسانى الخلاق والذى يقوم على الخيال والمدهش والعجيب. وبسبب ميله للاعتداد بالأفكار الدينية والفلسفية «لقيمتها الجمالية ولما تحتويه من فريد ومدهش»، يبدأ بورخيس، من خلال إبداعه الأدبى وقصصه القصيرة بصفة خاصة، بتجربة الإمكانات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، ثم اتجه بعد ذلك إلى الفلسفة الشرقية، بحثاً عن ينابيع أخرى للخيال. ربما كان مرجع ولع بورخيس بالثقافات الشرقية رغبته فى مجاوزة الأطر الضيقة التى فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع، والهروب منها من خلال «أسطورة» الشرق. لذلك لم يتبن بورخيس من الثقافة الشرقية سوى الجانب «الأسطورى» أى الخيالى: التصوف على الصعيد الدينى، و(ألف ليلة وليلة) على الصعيد الأدبى. أما الجانب العقلانى للثقافة الشرقية، المتمثل ـ بالنسبة له ـ فى ابن رشد، فقد وضعه بورخيس مع تيارات الفلسفة الغربية، كما سنرى.

(١)

يبدأ بورخيس إبداعيا بتجربة الإمكانات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، بوصفه وريثاً لثقافات تقوم على تيمات خالدة كالزمان والمكان والخلود. ويتفق بورخيس مع كولريدج على أن هناك خطين أساسيين يتقاسمان تصور الكون عند الإنسان، هما الخط الأرسطى والخط الأفلاطونى، بالإضافة إلى الغنوصية المسيحية، يجمع بينهما تياران أساسيان هما التصور العقلانى والتصور المثالى حول فكرة وحدة الوجود، أى المماثلة بين الله والكون. تتمركز الفكرة عند بورخيس حول الحقيقة وتعدد مظاهرها، أى الوحدة والتنوع، وما يسميه سيادة النوع على الفرد. والإشكالية الفلسفية الرئيسية فى فكر بورخيس هى إشكالية الوحدة والتعدد، وقد حاول حلها من خلال الاستعارة التى نتجت عن الغنوصية المسيحية التى قدمها عالم الدين الفرنسى ألانوس الأنسولينى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى. تلك الاستعارة تتمثل فى أن الله يوازى دائرة قطرها فى كل مكان، ومدارها لا نهائى. من هنا يأتى تصور القرون الوسطى لله: الموجود فى كل كائناته على حدة، لكن أيا منها لا تحده ولا تقيده. طور كل من جوردانا برونو وبسكال هذه الفكرة من خلال مفهوم الكون من حيث هو مركز دائرى، قطره فى كل مكان ومداره لا نهائى. ونتج عن هذا التصور فكرة أن أبسط ذرة تعنى الكون بأكمله والكون بأكمله يعنى أبسط ذرة. والكون فى رؤيته كدائرة «رهيبة»، يضيع داخلها الإنسان فى الزمان وفى المكان، يتطلب قوانين علية خاصة لفهمه. وهذه العلية، فى رأى بورخيس، يجب أن تقوم على عنصر السحرية، لأن الكون لا يقوم على قوانين طبيعية فحسب، بل على قوانين خيالية أيضاً.

يلجأ بورخيس أولا إلى الإمكانات التى تتيحها العقلانية من خلال بعض قصصه القصيرة، وخاصة مفهوم سبينوزا عن الجوهر، ومفهوم ليبنيتز للموضوع الذى يحوى كافة المحمولات، ومفهوم ابن رشد للعقل الموحد والفهم الكونى الأوحد.

بنى بورخيس قصته القصيرة «كتابة الإله» على مفهوم الجوهر عند سبينوزا، وتدور هذه القصة القصيرة حول كاهن بأحد أهرامات أمريكا اللاتينية أسره الغزاة الإسبان. ويحاول، وهو فى السجن، اكتشاف العبارة الإلهية المقدسة التى كتبت قبل الخلق والتى يجب على الإنسان أن يكتشفها. هذا البحث عن العبارة هو بحث لانهائى، لأن الجوهر الإلهى مجهول. من المحتمل أن

تكون هذه العبارة فى أحد العناصر الطبيعية أو الحيوانية، أو فى الإنسان نفسه، مما يجعل البحث أكثر صعوبة؛ نظرا لأن الباحث هو هدف البحث نفسه. والهدف من هذا البحث هو الاقتراب من الجوهر الإلهى. الخطوة الأولى تتم عبر اللغة: فالكلمة الإلهية تنتج عنها سلسلة لا نهائية من الأفعال وكذلك كل كلمة فى اللغة الإنسانية تفضى إلى الكون بأكمله. تحدث إذن الوحدة مع الألوهة عبر اللغة. هذه الوحدة التى تفضى إلى الكون والتى تنتج عنه لها أشكال عدة، لكن أهم شكل تتخذه هو شكل العجلة الدائرية. تلك العجلة الدائرية التى تحتوى كافة العناصر الطبيعية والظواهر وأسبابها ونتائجها، بالإضافة إلى الخلق وتاريخ الإنسانية. من يستطع رؤية كل هذه الأشياء، يستطيع احتواء الكون بأكمله والتوحد مع الجوهر الإلهى. لكن هذه المحاولة للتطابق مع الجوهر الإلهى هى محاولة فاشلة لأنها تحكم على الإنسان بالانعدام والفناء فى الكون.

ينتقل بورخيس من سبينوزا إلى مفهوم ليبنيتز للموضوع الذى يحوى المحمولات كافة، وذلك فى قصته القصيرة «نزل أشتريون»؛ حيث يجسد أشتريون هذا الموضوع الأوحد (الله). فهو يعيش وحده فى منزله الذى لا يخرج منه أبدا، لكن أبواب هذا المنزل لانهائية العدد مفتوحة أمام البشر والحيوانات. نجد هنا مفهوم الله - موضوعاً أوحد ووحيداً - موضوعاً يقبل داخل الكون جميع الأنواع الحيوانية بما فيها الإنسان وكلها تنبع منه، كما تنبع المحمولات من الموضوع، لكنه يعاملها بلا مبالاة، مما أدى إلى ردود الأفعال العديدة الناتجة عن قلق الإنسان فى مواجهة هذه الألوهة الغامضة الوحيدة اللامبالية. لكن، عندما تتجلى هذه الألوهة للبشر، تحدث ردود أفعال خائفة مذعورة. نجد فى هذه القصة القصيرة مفهومين أساسيين حول فكرة الخلق. المفهوم الأول هو أن الخلق - الكون والبشر - فعل الله للتسرية عن نفسه ووحدته. والمفهوم الثانى هو أن الله خلق الإنسان على صورته. فيما يخص خلق الكون، فهذا الخلق عبارة عن أحد الانعكاسات اللانهائية التى تشبه الانعكاسات المرآوية. بمعنى آخر، إن كل العناصر المكونة للكون هى محمولات لا نهائية ناتجة عن الله، الموضوع الأوحد. كلمة لانهائية، فى نص بورخيس، تساوى رقم ١٤، ويرمز هذا الرقم إلى السموات السبع المنعكسة على العالم الأرضى. من هنا أتى الترادف بين «لا نهائية» و«أربعة عشر». أما الإنسان فقد خلقه الموضوع الأوحد على صورته، حتى يراها منعكسة ويتأملها فى محمولاتها المتعددة. وبالتالى يحاول الإنسان التماثل مع الروح الإلهية ويتخيل الله وفقا لما يعرفه عن نفسه. أى أن العالم ليس هكذا فى حقيقته بل كما يتخيله الإنسان وفقا لمعرفته بنفسه. بعبارة أخرى، يتم فهم الخفى من خلال فهم المرئى.

أما مفهوم ابن رشد للعقل الأوحد، فيتضح من خلال قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد» التى سوف نعرض لها فى الجزء الخاص بنظرية بورخيس الأدبية.

بعد أن قام بتجربة الإمكانات التى أتاحتها العقلانية، أدرك بورخيس فشل هذا التيار، فلجأ إلى إمكانات المثالية، وخاصة مفهوم شوبنهور عن العالم باعتباره إرادة وتمثيلا، ومفاهيم بيركلى وهيوم وستيوارت ميل ونيتشه حول الزمان والمكان. كما أخذ أيضا من نيتشه مفهوم أن أهمية الفكرة تنبع من التحول الذى تحدثه فينا وليس من مجرد صياغتها. أخذ بورخيس عن التيار المثالى الذاتى فكرة الطابع الخداعى الوهمى للعالم، وأضاف إليه بعدا جديدا هو البحث عن لاواقعيات تؤكد هذا الطابع فى مجال الفن، وهذا ما سنعرض له فى الجزء الخاص بنظريته الأدبية.

أوحى هذا التنقيب فى الإمكانات التى تتيحها مختلف التيارات الفلسفية لبورخيس بقصة تروى تاريخ

الفلسفة بجانبيها الدينى والإيديولوجى، وهى قصة «لوتارية بابيلونيا». من خلال هذا العرض الذى يقوم به بورخيس لتاريخ الفكر فى هذه القصة، تتضح لنا الخطوط الرئيسية التى تنتظم رؤيته للعالم، وأولها استكشاف اللوجوس وتجريب إمكاناته. وانطلاقا من مفهوم وحدة الوجود الذى يفيد بوجود عقل أوحد خلف التعددية، يتبنى بورخيس مفهوم الكون باعتباره كتاباً، أبجدية شاسعة، وبالتالى فالظواهر الطبيعية والذهنية والأحداث التاريخية هى عبارة عن مقاطع لفظية لها مدلول يجب اكتشافه. بعبارة أخرى، يجب التوصل إلى المعنى العميق والباطن والخفى الكامن خلف ظواهر الأشياء. لذلك يتفق بورخيس مع مالارميه وليون بلوا على أن الكون عبارة عن كتاب مكون من أحرف وكلمات وآيات، وأن البشر عبارة عن حروف وكلمات داخل هذا الكتاب. لكن هذه الأحرف أحرف «هيروغليفية» ملتبسة الفهم، كالمتاهة مترامية الأطراف التى يضيع داخلها الإنسان الراغب فى فهمها. يوظف بورخيس كل هذا فى قصته «مكتبة بابل»؛ حيث يتصور الحياة البشرية رحلة بحث عن كتاب داخل مكتبة لا نهائية توازى الكون متناهى الأبعاد. توازى هذه الرؤية «المتاهية» للمكتبة مفهوم الكون عند بسكال، نظرا لأن هذه المكتبة هى عبارة عن دائرة مركزها أى جزء منها، ومدارها لا يمكن الوصول إليه. كما تحتوى هذه المكتبة على مزايا لها وظيفة مزدوجة. الأولى هى كشف أن ظاهر الظواهر والأشياء هو الوسيلة للوصول إلى وجهها الخفى. والثانية كشف أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى. والإضاءة فى هذه المكتبة غير كافية، بحيث لا يتمكن الباحث من فك رموز الكتب لأنه لا يملك الأدوات التى تمكنه من ذلك، لكنها إضاءة مستمرة لكى تبقى على رغبة الإنسان فى الفهم. تتميز هذه المكتبة أيضا بخلودها، وهنا يكمن الفارق بين الإنسان «أمين المكتبة غير الكامل» ثمرة الصدفة والأرواح الشريرة من جهة، والكون الغامض المتناهى الذى لا يمكن أن يكون إلا من فعل إله من جهة أخرى. تحتوى هذه المكتبة على تنويعات كل الأحرف وتراكيبها، وكل الآراء الممكنة، وكل دوائر المعارف الخاصة بالعوالم الخيالية الممكنة، وكل الماضى الممكن والمستقبل الممكن. بمعنى آخر، تحتوى كل ما كتب وكل ما كان من الممكن أن يكتب وكل ما سوف يكتب. من هنا يأتى الانتقال المنطقى إلى نظرية الجبر: كل شىء مكتوب. ففى مثل هذه المكتبة يستطيع الإنسان أن يجد حلا لكل المشاكل التى تتنازعه، كما يستطيع أن يعرف قدره فيتولد لديه الأمل فى الثأر من الكون المتاهى الغامض الذى يجد أخيرا تبريرا له. لذا، يشرع الإنسان فى رحلة بحث عن ثلاثة أشياء: يبحث أولا عن لغة لا مثيل لها قادرة على تسهيل مهمته فى فك رموز غموض الكون. ويبحث ثانيا عن «رجل الكتاب»: الإله الذى يكمن خلف ظواهر الكلمات والحروف. ويكون بحثه الثالث عن «الكتاب» الذى هو مجموع كل الكتب الأخرى. عن هذا البحث تولدت التيارات الفلسفية التى حاولت تفسير ماهية الله وأسرار الخلق والكون، لكن بلا جدوى. لذلك حل اليأس الشديد محل الأمل بسبب يقين الإنسان أن هذا الكتاب موجود لكنه لا يستطيع الوصول إليه. ونتيجة هذا الفشل وهذا اليأس ولد نقد العقل من حيث هو وسيلة لمعرفة الألوهة عند كانط (Kant)، ونبعت فكرة «موت الله» عند نيتشه. بمعنى أننا لن نستطيع أبدا معرفة ماهية الله ولا حل الغموض الكونى الذى يتخطى قدرة الفهم البشرى، لأن القانون الأساسى للكون يبدو لنا كالفوضى وكالمتاهة، لأننا لا نستطيع فك رموزه وفهمه. لذلك يجب أن نكتفى بتفسير وتطوير ما هو فى متناول يدنا عبر وسيلة أخرى غير العقل.

أما العنصر الأساسى الثانى فى رؤية العالم عند بورخيس، فيرتبط بفكرة أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى. وإذا كان الله قد خلق العالم على صورته، فإن العالم الأرضى والنوع البشرى مرايا تعكس

السمـاء والألوهة. هناك إذن وجهـان لكل شىء ولكل ظاهرة ولكل إنسـان: الواضح والخفى، الظاهر والبـاطن. نتج عن ذلك نظرية القـرين التى سوف نعرض لهـا بعد قليل. هذان الوجهـان متضادان بالضرورة لكى يكمـلا بعضـهمـا: السالب والموجب اللذان يشكلان وجهين لعـملة واحـدة تعطى، بفـضل الانعكاس المرآوى، احتمـالات عدة لحدث واحد. هكذا نجد أن التعددية ليست تعددية أصلية بل انعكاسات لشىء واحد فريد. يوظف بورخيس هذا المفهوم فى قصته القصيرة «البحث عن المعتصم» التى تروى محاولة البحث عن رجل يدعى المعتصم، ليس فى الإمكان التوصل إليه، لكن الاقتراب منه يتم عبر الانعكاسات التى تركهـا فى الآخرين. هو رجل نشـعر به ولكن لا نقـابله ـ كـالله ـ وكل الذين قالوا إنهم يعرفونه هم مرايا تعكس صـورته. البحث إذن لانهـائى، بفعل المرآة: يبحث الله عن صورته فى مرآة العالم والبشر، وهم يبحثون عن صورة الله، وهم فى الواقع انعكاس لها. وبالتالى، فمن المستحيل العثور على موضوع البحث الذى هو الباحث نفسه منعكسا إلى ما لانهاية. ومن جهة أخرى، تقوم المرايا بوظيفة رهيبة وهى أنهـا تعكس واقع الإنسان البشع وتكرر إلى مـا لانهـاية وضعه اليائس أمام غموض الكون.

وإذا انتـقلنا إلى العنصـر الأسـاسى الثـالث فى رؤية بورخيس للعالم، وهى مشكلة الزمن، سنجد أن بورخيس يعتبر الزمن هو الجوهر الذى يتشكل من خلاله العالم والبشر. لكن هناك فارقاً بين الزمن البشرى التتابعى، والزمن الكونى اللحظى، مما يحول قدر الإنسان إلى مأساة رهيبة. لذلك يقوم بورخيس بدحض الزمن فى أعمـاله. فالزمن، بالنسبة له، ليس شيئا أحاديا مطلقا بل عبارة عن شبكة متـاهية من الأزمنة المتوازية والمتداخلة والمتفـارقة. هكذا يرفض بورخيس الزمن التتابعى الخاص بالإنسان، فى مقابل الزمن الإلهى والزمن الكونى، ويتبنى المفهـوم الخـاص بأن الزمن الإلهى لا يمكن أن يقـاس بالزمن البشرى. أما زمن الكون والأجناس التى تكونه ـ فيـما عدا الجنس البشرى ـ فهو زمن لحظى لا يوجد به ماض أو حـاضـر بل اللحظة الراهنة. لذلك يتبنى بورخيس مفهوم جوس الذى جدده برتراند راسل، الذى يقوم على أن كـوكب الأرض قـد خلق منذ دقـائق لكن يسكنه جنس بشرى يتذكـر ماضيـا وهميا. هذا بالإضافة إلى مفـهوم ماركوس أوريليوس الذى يقوم على أن من رأى الحاضر فـقد رأى كل الأشيـاء، تلك التى حدثت فى الماضى وتلك التى سوف تحدث فى المستقبل. فمجرى الزمن، إذن، هو استـمـرارية اللحظة، من الماضى وإليـه، ومن المستقبل وإليه، سواء كان الزمن زمنا كونيا أو زمنا إنسانيا. وإذا كان الكون عبارة عن دائرة محيطها فى كل مكان وقطرها لانهـائى، فـإن الزمـان والمكان ينعـدمـان، ويصبـح المستـقبل والماضى والمكان لانهائيا، وتتلاشى الـ «أين» والـ «متى».

من جهة أخرى، يتبنى بورخيس الرؤية المثالية التى تفيد بأن المكان هو إحدى حلقات الزمن، بالإضافة إلى مفهـوم بيركلى المثالى ومفاده أن الزمن عبارة عن تتابع أفكار تمضى بانتظام يشارك فيهـا كل البشر، وكـذلك مفـهوم هيوم الذى يقوم على أن الزمن عبارة عن توالى لحظات غيـر مرئيـة. يذهب بورخيس أبعـد من ذلك محـاولا ضـغط المكان فى نقطة لايمكن أن نتـصورها خـارج الزمن، ومحـاولا أيضـا إذابة الزمن فى اللحظة الراهنة. وإذا كـانـت اللحظة الراهنة تحـوى الماضى والمستـقبل معـا، فإن إدراك أى لحظة يكفى لمعرفة ما حدث فى الماضى ومـا سوف يحدث فى المستقبل، أى مفهوم الزمن باعتباره سلسلة دورية عند ستيوارت ميل الذى يتبناه بورخيس. تلك التكرارات الخـالدة تسـاوى مـفـهـوم الزمن الدائرى والعـودة الأبدية عند بورخيس. وتقوم العودة الأبدية، عند بورخيس، على دورات متشابهة ولكن ليـست متطابقـة، لذا يجب أولا إنكار حـقيـقـة الماضى والمستقبل، مثلما فعل شوبنهور، ثم يجب بعد

ذلك إنكار أى تجديد لأن كل التجارب والخبرات الإنسانية متشابهة بطريقة ما.

هذا ما ينقلنا إلى العنصر الأساسى الرابع فى رؤية بورخيس للعالم وهو رؤيته لقدر الإنسان. وتدور هذه الرؤية حول بحث الإنسان الدائم عن هويته، ومحاولته كشف أسرار الألوهة والكون المنغلقة إزاء محاولة الفهم. فكل إنسان، وفقا لمنظور بورخيس، يجهل من هو ويحاول بلا جدوى اكتشاف هويته.

والحياة الإنسانية، فى واقع الأمر، لا تتبلور إلا فى لحظة: اللحظة التى يعرف فيها الإنسان من هو. هذه اللحظة الفريدة، لا يتوصل إليها الإنسان إلا فى الموت؛ حيث يصل أخيرا إلى معرفة هويته. فى الموت وحده يعرف الإنسان من هو فى الحقيقة: أنه ظل الحلم الإلهى وأن قدره محدد مسبقا. ولأن الله، فى وحدانيته يتجلى فى كل شىء، فالإنسان أيضا، وهو ظل الحلم الإلهى والمخلوق على الصورة الإلهية، متعدد ولا أحد فى الوقت نفسه. نستطيع إذن أن نحدد الخطوط الثلاثة الرئيسية التى تنتظم رؤية قدر الإنسان عند بورخيس: ظل الحلم الإلهى، القدر المحدد مسبقا، والتعددية والثنائية والوحدة. وإذا كان الإنسان ظل الحلم الإلهى فهو عبارة عن ظاهرة، عن شخصية خيالية اخترعها وكتبها الخالق فى كتاب الكون. لذلك، يتفق بورخيس مع كارلايل على أن التاريخ الكونى عبارة عن كتاب مقدس يكتب داخله البشر الذين يحاولون فهمه. هذا الوضع الشبحى للإنسان يدفعه إلى اليأس والرعب والشعور بالمهانة، إذ يجب عليه أن يتبع قدرا سريا لا يعرف عنه شيئا، أى يصبح جزءا من سر غامض لن يصل إلى حله أبدا، مما يزيد من يأس الإنسان الذى كان يظن أنه يختار ويتحرك وفقا لإرادته، ولكنه يكتشف أنه مجرد رمز لأشكال تتكرر إلى الأبد. هذه الأشكال التى تتكرر إلى الأبد تنقلنا إلى مفهوم وحدة الوجود لسيادة النوع، وهو مفهوم تبناه بورخيس يقوم على أن كل البشر يجتمعون فى الفرد الذى يحمل كل ملامح النوع. وكما أن الكون فى تعدده وتنوعه هو نتاج العقل الأوحد، فكذلك الأشخاص الذين هم أيضا نتاج لهذا العقل الأوحد نفسه، برغم تعددهم وتنوعهم. لذلك، فإن النوع هو الواقع الدائم لكل شىء ولكل فرد، ولا وجود للأفراد خارج إطار النوع. فى هذه الحالة تكون الهوية الشخصية وهما قائما على تفتت الواقع وتعقيده. يتجلى تبرير الوحدة من خلال فكرة أن الهوية الشخصية تحد الإنسان وتقيده، بينما فقدان الهوية الشخصية يجعله يمثل الإنسانية بأكملها من خلال الشكل الواحد الذى يتكرر إلى الأبد. فى هذه الحالة يكون هناك قدر واحد ممكن ينتظم البشر كافة لأن تاريخ الكون هو تاريخ إنسان واحد خلق تحقيقا للحلم الإلهى وللعقل الأوحد.

تنقلنا إشكالية وحدة وتعدد البشر إلى إشكالية الثنائية أو نظرية القرين. إذا كان الإنسان قد خلق على الصورة الإلهية فهو أيضا له جانب ظاهر وجانب باطن؛ وجهان متناقضان ولكنهما متكاملان كوجهين لعملة. ومن جهة أخرى، إذا كان العالم السفلى انعكاسا للعالم العلوى، والإنسان انعكاسا للحلم الإلهى، فإن انعكاس المرآة هذا يؤدى حتما إلى مفهوم الصورة المزدوجة وجودبا

فى نهاية بحثه اليائس فى أسرار الكون والألوهة، يحاول الإنسان التمرد على وضعه. يتجلى هذا التمرد اليائس من خلال أشكال عدة منها محاولة احتواء الكون اللانهائى والتماثل مع الروح الإلهية، وذلك من خلال محاولته محاكاة الكون فى اللغة. لكن هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل لأنه مهما بلغت اللغة الإنسانية من ثراء وتنوع، لا يمكنها احتواء الكون اللانهائى. لذلك، يتبنى بورخيس مفهوم تشسترتون عن حدود اللغه البشرية أمام تعقد وتشابك الكون، ذلك بالإضافة إلى مفهوم كانط عن حدود العقل البشرى أمام تشابك الكون الغامض.

لكن الإنسان لا يكف عن محاولة التماثل مع الروح الإلهية. وإذا كنا نجد فى بعض قصص بورخيس القصيرة أن البطل يتوصل إلى هذا التماثل، فإنها لحظة نجاح عابرة محكوم عليها بالفشل، يترجم هذا الفشل أحيانا بالموت، لكنه يترجم فى معظم قصص بورخيس بالنسيان؛ إحدى الصفات الأساسية فى الإنسان الذى ربما يتوصل إلى السر، لكنه يعانى بعد ذلك من الإحباط بسبب نسيانه لهذا السر الذى يكون قد توصل إليه بعد عناء ولمجرد لحظة.

إذا كانت الإنسانية هى نتاج الحلم الإلهى، فإن الإنسان، فى محاولته التماثل مع الذات الإلهية، يحاول هو أيضا أن يحلم ويفرض حلمه على الواقع من خلال عملية الخلق. هذا هو حال بطل قصة بورخيس القصيرة «الأطلال الدائرية». يتوهم البطل أنه توصل إلى معرفة أسرار الكون، ويبدأ عملية الخلق لكنه يتبين أنها عملية شاقة مثل محاولة «نسج حبال من الرمال» أو «الإمساك بالرياح». وإذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، فالإنسان يحاول إعادة خلق نفسه، من خلال انعكاس مرآوى، وذلك بخلقه آخر على صورته، يحمل ملامحه من خلال ظاهرة دورية ودائرية. لكن، يتضح أن هذا المخلوق ليس إلا شبحا، مما يسبب له المهانة والخوف. تلك المهانة المصحوبة بالإحباط واليأس هى العقاب الذى يقع على البطل لأنه حاول أن يتحد مع الذات الإلهية وذلك بخلقه آخر على صورته، ناسيا أنه هو نفسه مجرد ظل للحلم الإلهى.

لكن المحاولة الرئيسية للتماثل مع الذات الإلهية هى حلم الخلود الذى يراود الإنسان. والخلود تيمة شديدة الارتباط بمفهوم الزمن أو بالأحرى بمفهوم التضاد بين الزمن البشرى والزمن الإلهى. لذلك يعتبر بورخيس أن الخلود أحد اختراعات البشر بهدف التوصل إلى الدوام. والخلود هو إحدى صفات الله التى يحاول الإنسان اكتسابها بلا جدوى لأنه غير قادر على امتلاك كل لحظات الزمن فى لحظة واحدة. والخلود بالنسبة للكون يوازى الذاكرة بالنسبة للإنسان: كلاهما مرآة تعكس وتنقذ من العدم. لذلك، فإن حلم الخلود، حتى لو كان وهما، ضرورى بالنسبة للإنسان لأنه يساعده على مواجهة قدره ووضعه باعتباره شيخا فانيا. والذاكرة هى إحدى وسائل الوصول إلى الخلود، ولكن ليست الذاكرة الفردية، لأن التحكم فى الخلود يتطلب من الإنسان التخلى عن فرديته وتعرف هويته فى الآخرين. هكذا تصل الإنسانية بأكملها إلى الخلود من خلال معرفة وذاكرة رجل واحد. أما الأحلام فهى وسيلة أخرى للوصول إلى الخلود، لأنها تتمرد على التتابع الزمنى وتجمع الماضى والمستقبل فى اللحظة الراهنة. هكذا يصل الإنسان إلى الخلود كل ليلة من خلال الأحلام. لكن الإنسان لا يصل إلى الخلود الحقيقى إلا فى الموت، أى من خلال قدره الفانى، لأنه فى الموت يستطيع استعادة كل اللحظات وترتيبها كما يحلو له. أى أنه يستطيع تغيير الماضى وتبعاته، وإدراج لحظات من المستقبل مثلا داخل الماضى وبالعكس. التوصل إلى الخلود يساوى إذن الموت الذى يتوصل من خلاله الإنسان إلى فك رموز وأسرار الكون. لذلك، فإن استطاع الإنسان أن يستشف، فى لمحة خاطفة، رؤية ما للخلود، فإن ذلك يعتبر عزاءً له فى مواجهة فقر حياته الفانية، كما يؤكد أهمية هذا الحلم بعيد المنال. يستثمر بورخيس هذا الحلم فى قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقرر أحد الضباط الرومان المقيمين بمصر الرحيل بحثا عن «النهر السرى الذى يطهر البشر من الموت» وعن مدينة الخالدين. إن الحياة الإنسانية عملية بحث أبدية، داخل متاهة، عن شىء يحدسه الإنسان ويظن أنه فى متناول يده، ويخاف أن يموت قبل أن يصل إليه. إنها متاهة الحياة من أجل الوصول إلى الخلود، وذلك من خلال البئر والهاوية والسلالم وشبكة المتاهات التى يجب اختراقها لدخول مدينة الخالدين. لكن البطل، فى القصة، يجد نفسه، بعد كل هذا العناء، أمام بنية قديمة لانهائية وغامضة، فيشعر

بالعجز والغضب واليأس، ويشرع فى كيل الاتهامات لخالقه. هكذا يتضح له أن الخلود عبارة عن محاكاة هزلية للكون الذى خلقه الله ثم نسيه وتركه للفوضى. هذه المحاكاة الهزلية هى سبب تعاسة البشر لأنها لا تكف عن التسلط على فكر الإنسان الذى يجب أن يتجاهلها أو يدركها بطريقة مختلفة. بالفعل، يجد البطل أن الخالدين هم سكان الكهوف الصامتون الساكنون ذوو الأصول الحيوانية اللامبالون بقدرهم. لقد فقدوا الإحساس بالعالم فلجأوا إلى الكهوف ليعيشوا كالحيوانات غير العاقلة. لكن هذه الحالة البهيمية لاتناسب الإنسان لأنه، مهما بلغ تخلفه العقلى، سيظل دائما أرقى من الحيوانات غير العاقلة. إنه قدره الفانى الذى يضفى عليه صفة الإنسانية. إنه قدر مأساوى لكنه ثمين؛ إذ لا يمكن استعادته مرة أخرى بعد الموت. لذلك يقارن البطل بين حال الخلود وحال الفناء، ويفضل الحال الثانى فيشرع فى رحلة بحث أخرى عن النهر الذى يعيد إليه قدره الفانى. فى هذه الحالة، يكون الخلود الحقيقى للإنسان فى تخليه عن هويته الشخصية وفنائه فى الآخرين حيث الكل فى واحد، فيضمن خلود رجل واحد الخلود للجميع. إنها دائرة ليس لها بداية أو نهاية؛ حيث تجد كل حياة هى نتاج لما قبلها وتتولد عنها ما بعدها. يكفى أن يكون هوميروس قد كتب (الإلياذة) و(الأوديسة) لكى يصبح كل البشر خالدين. فكتابة عمل هى إرساء مهلة لانهائية مصحوبة بظروف وتغيرات لانهائية، من خلال عمل مخلد يعاد كتابته: السندباد فى (ألف ليلة وليلة) تنويعة على «أوليس» هوميروس، وهكذا إلى الأبد. لذلك يستعيد البطل بسعادة وارتياح قدره ـ الفناء ـ لكى يسهم فى خلود الإنسانية الذى يكمن فى الكلمات والكتابات: فى النص.

هكذا تتضح لنا خطوط الحل الذى يقترحه بورخيس لإشكالية الإنسان فى مواجهة أسرار الكون والألوهة وفى مواجهة قدره الفانى. العالم عبارة عن فوضى، عن متاهة يضيع داخلها الإنسان. وإذا كان التخطيط الإلهى مستغلق الفهم، فباستطاعة الإنسان القيام بتخطيط إنسانى، مؤقت لكن فى متناول يده. يستطيع أن يقوم بدوره ببناء متاهات ذهنية يستطيع حلها، مستمدا من عجزه قوة لكى يسهم فى تحقيق مقادير الكون التى يجهلها. يستطيع الإنسان، من خلال الحلم والخيال والمدهش والعجيب والأسطورى، أن يتخطى هذا العالم، وذلك فى الفن والأدب. هكذا يحوّل بورخيس الإنسان إلى صانع خيال وأساطير. ليس المهم أن يدرك الواقع وينقله إلى الصعيد الفنى، بل أن يجاوز هذا الواقع ويتسامى عن عجزه، وذلك بخلقه واقعا آخر سحريا وباختراعه رؤيته الخاصة للعالم من خلال الثقافة. فالسحر والحدس والحيل هى كلها وسائل قادرة على اختراع وقائع ذهنية فى الخيال، تلك الوقائع مؤقتة لكنها ممكنة لأنها تشكل هذا الجهد الدائب لفهم المستغلق الذى تمثله الثقافة. إنها أشكال تقوم على «تيمات» خالدة تحولت إلى أساطير من خلال استعارات خالدة تجدد نفسها باستمرار. هذا هو ما يستثمره بورخيس فى أعماله النثرية: تيمة المتاهة من خلال كتابات متاهية البناء، ومن خلال الحكاية داخل الحكاية، والصورة المنعكسة فى المرآة، ونظرية القرين، وشبكة الأزمنة، ومفهوم الزمن الدائرى والعودة الأبدية، ورمز الطير (سواء كان طائر كيتس أو طائر فريد الدين العطار). تلك الاستعارات الخالدة لا تستمد أهميتها من التعبير اللغوى ولكن من قدرتها على الإيحاء. هذا هو الحل الذى يقدمه بورخيس: الهروب من هذا الواقع نحو عالم الخيال.

من خلال هذا العرض تتجلى الخطوط الرئيسية لرؤية بورخيس للعالم وهى:

١ ـ الكون كتاب يجب الوصول إلى معناه الباطن من خلال كلماته الظاهرة.

٢ ـ العالم السفلى الأرضى انعكاس للعالم العلوى السماوى.

٣ ـ نظرية القرين بالنسبة للإنسان.

هذه الخطوط الأساسية تفضى إلى أن التعددية هى مجرد ظواهر تعكس حقيقة واحدة. فالإنسان مخلوق على الصورة الإلهية، لكنه يمضى حياته باحثا عن هويته التى لا يصل إليها إلا بالموت، تلك الحقيقة هى أنه مجرد ظل للحلم الإلهى وأن مصيره محدد ومعروف منذ الأزل. وكما أن الله فى وحدانيته يتجلى فى ظواهر كثيرة، فالإنسان الناتج عن الحلم الإلهى، عبارة عن أشكال تتعدد وتتكرر، ومن هنا تأتى سيادة النوع على الفرد.

وإذا كان قدر الإنسان مفروضا عليه، فإنه يحاول أن يثور على هذا الوضع المحتوم، وذلك من خلال وسائل عدة أهمها حلم الخلود الذى يمكن أن يخلصه من الزمن الذى يتعقبه بلا هوادة. يعطينا بورخيس وسيلة الخلاص من هذا الوضع المأساوى على النحو التالى: إذا كان العالم عبارة عن متاهة غير مفهومة بالنسبة للإنسان، فيمكن لهذا الأخير أن يخلق متاهته الإنسانية التى يستطيع أن يفهمها، وذلك من خلال الحلم والخيال والسحر والمدهش والعجيب، ومن خلال الأسطورة. وبعبارة أخرى، يمكن للإنسان أن يتخطى قدره من خلال الفن والأدب. فإذا كان الكون هو نتاج الحلم والخيال الإلهى، خلقه الله ليأتنس به فى وحدانيته وأبديته، فإن الأدب هو نتاج الحلم والخيال الإنسانى سعيا من جانب الإنسان لتحقيق هذا الخلود.

(٢)

من خلال الخطوط الرئيسية لرؤية العالم عند بورخيس، يتضح أثر التراث الشرقى فى فكره، ذلك أن معظم إشاراته فى هذا المجال تشير إلى الثقافة الشرقية. المشكلة الأساسية عند بورخيس ـ مشكلة الوحدة والتعدد ـ هى فى الأساس مشكلة شرقية. ويشير بورخيس إلى مصادره فيذكر إخوان الصفا والفارابى وابن رشد وابن سينا وفريد الدين العطار وعمر الخيام والغزالى. كذلك، فإن أفكار: المرآة، والظاهر والباطن، والكون المتألف من آيات (علامات) يجب فهمها، وأم الكتاب، والتعارض بين الزمن الإلهى والزمن الإنسانى، والجبر والاختيار، والألف، كلها أفكار يدين بها بورخيس للتراث الإسلامى الفلسفى والصوفى.

إذا أخذنا فكرة أن الله خلق العالم ليأتنس به فى وحدته وخلوده، نجد أنها فكرة شائعة فى التصوف الإسلامى، وتقوم على الحديث القدسى: «كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبى عرفونى». يذكر بورخيس هذا الحديث القدسى نقلا عن عمر الخيام. وفكرة أن العالم السفلى، المخلوق على الصورة الإلهية، هو انعكاس للعالم العلوى بوصفه مرآة يتأمل فيها الله صورته هى فكرة أساسية عند الغزالى: إن كل ما يوجد فى العالم الظاهر السفلى له مقابله فى العالم الخفى العلوى. من هنا نشأ مفهوم الظاهر والباطن. ولكى نصل إلى المعنى الباطن يجب تفسير الظاهر كما تفسر الأحلام للوصول إلى معناها الخفى. يذكر بورخيس الغزالى وكتابه (جواهر القرآن)؛ حيث يقول إن الحالم يرى الحقائق على شكل صور استعارية عليه أن يفسرها لكى يصل إلى معناها الخفى.

أما مفهوم الكون باعتباره كتابا يحمل رسالة يحققها الإنسان بفك الشفرة التى يتضمنها، فهى رؤية إسلامية تستند إلى آية قرآنية: «سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق» (سورة فصلت، آية ٥٣). كلمة آية تعنى مكونات القرآن، ولكنها تعنى أيضا البشر والأشياء الظاهرة فى الكون. لذلك، فإن الخلق هو عبارة عن كتاب مكون من آيات كتبها الله. وإذا كان

على كل إنسان أن يفسر آيات القرآن، فعليه أيضا أن يفسر آيات الكون ليصل إلى معناها الخفى. من هنا، يأتى مفهوم الكتاب المطلق عند المتصوفة: أم الكتاب السابق على الخلق المحفوظ فى السماء. تولد عن هذه الرؤية مفهوم الكتاب من حيث هو هدف فى ذاته وليس وسيلة، وهو المفهوم الذى يستثمره بورخيس فى نظريته الأدبية. هناك عدة وسائل لتفسير القرآن وكتاب الكون، منها التفسير الحسابى الجبرى واستخدام الأرقام والحروف على أنها رموز فلسفية للكون، كما فعل إخوان الصفا الذين يعدون، إلى جانب فيثاغورس، سابقين على نيتشه وتفسيره الحسابى الجبرى.

فيما يخص التعارض بين الزمن الإلهى والزمن الإنسانى، يستند بورخيس مباشرة إلى آيتين من القرآن هما: «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون» (سورة البقرة، آية ٤٧) وقوله تعالى: «يدبر الأمر من السماء إلى الأرض ثم يعرج إليه فى يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون» (سورة السجدة، آية ٥)، ذلك بالإضافة إلى معراج الرسول. هذا التعارض يستثمره بورخيس فى قصته القصيرة «المعجزة الخفية» التى تتصدرها آية قرآنية: «فأماته الله مائة عام ثم بعثه قال كم لبثت. قال لبثت يوما أو بعض يوم» (سورة البقرة، آية ٢٥٩). بطل هذه القصة كاتب تشيكى يقبض عليه الجستابو ويحكم عليه بالإعدام. كان قد بدأ، قبل القبض عليه، كتابة عمل لم ينته منه فيطلب من الله، عشية إعدامه، أن يمهله سنة من العمر حتى يتم عمله. فى صباح يوم الإعدام يحملونه إلى حائط الإعدام أمام الكتيبة المكلفة بذلك التى تصوب نحوه. كان الجو ممطرا فانزلقت قطرة من المطر ببطء على وجنته. يرمى السيجارة التى بيده عندما يرى قائد الكتيبة وهو يرفع ذراعه إشارة لإطلاق النار. ينتظر البطل إطلاق الرصاص لكن تحدث المعجزة الخفية: يتوقف الكون والزمن، تظل البنادق مصوبة نحوه بلا حراك، يظل ذراع القائد مرفوعا فى الهواء، تسكن قطرة المطر فوق وجنته ويتجمد دخان السيجارة فى الهواء. ظل كل شىء صامتا بلا حراك، فأدرك البطل أن الله استجاب لدعائه: سوف يقتله الرصاص الألمانى فى الوقت المحدد لذلك لكن، فى ذهنه، سيمر عام كامل حتى يتمكن من إتمام عمله. عندما ينتهى من تأليف آخر جملة، تنزلق قطرة المطر من على وجنته وينهال عليه الرصاص.

أما فيما يخص قدر الإنسان، فيرى بورخيس أن مفهوم سيادة النوع على الفرد نبع أصلا من الثقافة الشرقية. وتأسس هذا المفهوم، عند بورخيس، على رائعة أبى بكر بن طفيل (حى بن يقظان) من جهة، وعلى كتاب (منطق الطير) للمتصوف الفارسى فريد الدين العطار من جهة أخرى.

حياة الإنسان هى حالة حلم لا يصحو منها إلا فى الموت؛ حيث ينجح أخيرا فى فهم رموز الكون والتحقق من هويته وبلوغ الخلود. يقوم هذا المفهوم، بالنسبة لبورخيس، على رؤية أفلاطون من جهة، ويقوم من جهة أخرى على رؤية المتصوفة المسلمين التى تأسست على الحديث الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا». ونظراً لأن الإنسان هو ظل حلم، فإن كل شىء يبدو له محاكاة ظاهرية، وهو يولد ويموت فيه بقرار إلهى، وكل ما يدور بين هاتين اللحظتين ـ أى ما يسمى الحياة ـ هو شىء محدد مسبقا يتخطى قدر الفناء المميز للإنسان. من هنا نشأ مفهوم أساسى فى التصوف الإسلامى هو مفهوم الجبر والاختيار. ويتفق بورخيس مع ابن رشد حول رؤيته لهذا المفهوم. هذا ما ينقلنا لأثر ابن رشد فى رؤية بورخيس للعالم، وهو أثر يتجلى فى قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد». نرى ابن رشد وهو يكتب كتابه الشهير (تهافت التهافت) ردا على كتاب الغزالى (تهافت الفلاسفة)، ويعرض لنا من خلاله مفهومه للجبر والاختيار؛ إن الألوهة لا تعرف سوى القوانين العامة

للكون، تلك الخاصة بالأنواع وليس بالأفراد. هذه القوانين العامة تحكم العالم الطبيعى أى الكون والمادة؛ حيث تتجلى وحدة الكون التى تنتمى إليها كل العناصر وكل الأنواع. وهى تحكم بالتالى الإنسانية ولكن من حيث هى نوع فقط، نظرا لأن النوع يعنى اللانهائية التى تلغى الخصوصية، بينما الخصوصية هى مكمن حرية الإنسان فى الاختيار. لذلك، يميز ابن رشد، بطل القصة الذى جعله بورخيس رائداً لـ «هيوم»، بين العالم الطبيعى، أى الأشجار والفواكه والطيور.. إلخ، والكتابة التى هى فن ينتظم الخصوصيات. لذلك، جعل ابن رشد هدفه تفسير أعمال أرسطو التى لا تقل أهمية فى نظره بالنسبة للبشر عن تفسير الفقهاء للقرآن. ويرى ابن رشد، بطل القصة ومعه بورخيس، أن العجيب هو الذى يحكم فن الكتابة. إنه شيء شائع فى العالم لكن لا يمكن التعبير عنه نظرا لحدود اللغة الإنسانية. هذا ما ينقله إلى مفهوم القرآن أم الكتاب. إذا كانت لغته بشرية، فمحتواه وبنيته إلهية مما يجعله النص الأوحد. لذلك، يعترض ابن رشد على تجديد الاستعارات القديمة فى الشعر، فهو يرى أن الشاعر الكبير ليس مخترعا بل هو مكتشف، لأن كل الأشياء قد قيلت فى القرآن وفى الشعر الجاهلى وهما وليدا العقل الأوحد. لذلك، فإن الشاعر يكتشف العلاقات الخفية بين الأشياء التى يمكن مقارنتها لكى يطرحها فى شعره، لكنه لا يخترعها لأنها موجودة أصلا. هذا ما دفع ابن رشد، بطل قصة بورخيس، إلى رفض مبدأ التجديد. والشعر الجاهلى تولد عن أم الكتاب السابق للخلق. وعندما نزل القرآن على البشر، كان ذلك لإتمام تجلياته الأولى نظراً لأنها، كلها، ثمرة العقل الأوحد. من هنا يأتى خلود الاستعارات القديمة الصالحة لكل زمان ولكل البشر لأنها أحد تجليات أم الكتاب، القديم ودائم الحداثة. هذا ما ساعد ابن رشد، عند بورخيس، على فهم كلمتى «تراجيديا» و«كوميديا»، دون أن يعرف ما هو المسرح، وذلك بربطهما بالقرآن وبالشعر الجاهلى. يتوقف خلود الكاتب على استخدامه الاستعارات الخالدة التى تتجدد مع الزمن والتى تنبع من العقل الأول، من الكتاب الأوحد، بالإضافة إلى ذاكرة الأجيال اللاحقة. إنها إحدى ظواهر أم الكتاب يعكسها الإنسان الذى يحلم ويبدع. إنها ظاهرة من إبداع الخيال، مثل الحلم الذى يستمد قيمته من الإيمان به. هكذا نجد بورخيس يعيد خلق ابن رشد رائداً له، كما فعل ابن رشد مع أرسطو. بحث ابن رشد هو نفسه بحث بورخيس: بحث أدبى يذوب داخله المبدع فى العمل الإبداعى، ويقوم العمل الإبداعى بتخليد المبدع. تتبلور من خلال هذه القصة القصيرة كل الخطوط العامة لنظرية بورخيس الأدبية، وهى: الكتاب الواحد يحتوى على الكتب كافة، كل الكتب من إبداع كاتب واحد، كل كاتب يعيد خلق سابقيه.. إلخ، كما سنرى.

أما رؤية الإنسان الذى يحاول فهم أسرار الكون والتوحد مع الذات الإلهية فيواجه بالفشل وبالعقاب، فيستثمرها بورخيس فى حكايته «الفاتك»؛ حيث يحاول الخليفة العباسى التاسع هارون بن المعتصم الفاتك بالله كشف أسرار الكون فيبنى برجا «بابليا» لمعرفة أسرار الكواكب. يأتى رجل ذو وجه بشع إلى عاصمة الخلافة ويبيع خنجرا للخليفة ثم يختفى. يرى الخليفة حروفا تلمع متغيرة الأشكال على حد الخنجر. يأتى رجل آخر، يختفى أيضا بعد ذلك، ويتمكن من حل رموز تلك الحروف. فنجد أن معناها يجمع بين الإغراء باحتواء الكون والتنبؤ بالعقاب لمن يستجيب لهذا الإغراء. يتجاهل الخليفة الإنذار ويتمادى فى تحقيق رغبته، يأتى إليه الإغراء مرة أخرى من خلال صوت فى الظلام يطلب منه إنكار الإسلام وعبادة قوى الظلام، ويعده بامتلاك القوى الكونية. يقبل الخليفة فيطلب منه الصوت أن يزهق أربعين روحا. يفى الخليفة بما طلب منه فيتحقق الإغراء الذى هو العقاب فى الوقت نفسه. تنشق الأرض ويهبط الفاتك، بأمل وبفزع فى الوقت نفسه، إلى باطنها فيجد جمعا صامتا شاحبا من البشر

تائهين فى الأروقة لا ينظر أحد منهم إلى الآخر. يجد الخليفة الكنوز الموعودة لكنه يدرك أنه الجحيم. الفزع والأمل هنا يعكسان الإغراء والعقاب، وجهين لعملة واحدة. إنها محاولة الإنسان الجسور لحل أسرار الكون واحتوائه والتماثل مع الذات الإلهية من جهة، والتعرض للعقاب على هذا الاجتراء من جهة أخرى.

تلك المحاولة نفسها هى محور قصة بورخيس القصيرة «ابن خاقان البخارى المقتول داخل متاهته» التى يصدرها بآية قرآنية: «كمثل العنكبوت اتخذت بيتا..» (سورة العنكبوت، آية ٤١). تروى القصة محاولة كشف غموض مقتل ابن خاقان البخارى، حاكم السودان، فى إنجلترا على يد ابن عمه زيد. أما على الصعيد الميتافيزيقى، فهى تروى أسرار الكون والعقاب الذى يقع على من يحاول تقليد فعل من أفعال الله وهو بناء متاهة. يحدثنا التاريخ أن ابن خاقان فر، بعد هزيمته، حاملا كنوزه برفقة ابن عمه زيد الذى كان يعرف بجبنه. يحلم وهو راقد فى الصحراء بأن الثعابين قد اجتاحت جسده فيستيقظ مذعوراً ليجد عنكبوتا يمشى فوق جسده. يقوم بقتل ابن عمه زيد ويأمر تابعه بتشويه وجه الجثة. يأتى إليه ابن عمه فى الحلم وينذره بأنه سيمحوه هو أيضا بدوره. فيذهب إلى إنجلترا حيث يقوم ببناء متاهة حتى يضيع داخلها شبح ابن عمه. إن متاهة الكون هى أحد أفعال الله، بينما المتاهة الإنسانية ليست سوى خيط عنكبوت، أى تقليد واه وزائل للفعل الإلهى. فالأسرار هى سمة الألوهة، وعلى الإنسان أن يكتشفها وليس أن يقلدها. أما حل لغز القتل الغامض فيكمن فى نظرية القرين. إنه زيد، ابن العم الجبان، الذى يهرب بالكنز إلى إنجلترا ويقوم ببناء المتاهة ليستدرج ابن خاقان إلى هذا الفخ ليقتله. لقد ادعى أنه ابن خاقان وتقمص شخصيته: «كأن صعلوكا أفاقا أراد، قبل أن يفنيه الموت، أن يصنع لنفسه ذكرى بأنه كان ملكا، فادعى أنه كان ملكا فى يوم ما» (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثانى، ص٣٣٥). هذا التقمص من جانب زيد لابن خاقان هو تقمص كلاسيكى: إنه تقمص الإنسان، هذا الصعلوك التائه فى الكون، الذى يدعى الألوهة فيحاول التماثل مع الذات الإلهية. وبرغم فشله، تبقى له الذكرى، هذا الحلم المجنون الذى يظل يسكن الإنسان.

وإذا كانت هذه المحاولات دائما ما تبوء بالفشل، فهناك طريق آخر هو طريق الصوفى الذى يظل يردد أسماء الله حتى يتوحد معه ويفنى فيه ويصل أحيانا إلى الإيمان بأنه الله كما فعل الحلاج. يستثمر بورخيس هذه الرؤية فى قصته «الظاهر» التى يصفها هو نفسه بأنها حكاية مدهشة. والظاهر، فى الأرجنتين، عملة صغيرة لا قيمة لها، لكنها ترمز إلى كل العملات «التى تلمع فى التاريخ والأساطير». والدلالات المصاحبة لتلك العملة شديدة الارتباط، فى نظر بورخيس، بالتراث الشرقى: «ألف ليلة وليلة» (الليلة الأربعون، حكاية الأخ الرابع للحلاق) من جهة، و«الشهنامه» للفردوسى من جهة أخرى. تتخطى هذه العملة قيمتها الملموسة لترمز، فى نظر بورخيس، إلى كل إمكانات المستقبل ولحرية الاختيار عند الإنسان. لكن كل هذه الدلالات التى يشير إليها بورخيس تنتهى إلى أن تكون مجرد حيل للخلاص من سلطة الظاهر، لأن الظاهر، بالفعل، ليس مجرد عملة؛ فهو يتجلى فى أشكال عدة فى مناطق متنوعة من العالم؛ فهو يتجلى فى شكل نمر ـ مما يعنى الجنون والقداسة فى الوقت نفسه ـ فى آسيا الصغرى فى نهاية القرن الثامن عشر، أو يتجلى فى شكل رجل كفيف فى مسجد يافا، أو فى شكل أسطرلاب فى فارس، أو فى شكل بوصلة صغيرة فى سجون المهدى بالسودان عام ١٨٩٢، أو فى شكل عرق من الرخام فى أحد الأعمدة بقرطبة، أو فى شكل قاع بئر فى الحى اليهودى بتطوان... إلخ. هذا بالإضافة إلى أن الظاهر يعكس رؤية كروية، إذ يمكن رؤية وجهى العملة فى الوقت نفسه. ورؤيته تساوى رؤية الكون بأكمله، أى العالم المرئى الذى

يتجلى فى كل ظاهرة على حدة، وحيث يمثل الإنسان المرآة الرمزية لهذا العالم المرئى. إدراك الكون، إذن، هو إدراك الظاهر، أى الانتقال من تعددية الظواهر إلى ظاهرة واحدة كلية تتولد عنها الظواهر المتعددة كالانعكاس المرآوى الشبيه باحتواء الظاهر للباطن فى الحلم، لأن الفعل «يحيا» يرادف الفعل «يحلم». تنتظم هذه الحكاية عناصر رؤية العالم عند بورخيس وهى: الكون الذى يتجلى فى كل شىء وفى أشياء كثيرة، أى التعددية الناتجة عن الانعكاس المرآوى، والكون باعتبار ظاهر الحلم مما يحول الوجود الإنسانى إلى حلم أيضا نظراً لأن الإنسان يعكس الكون، ومن حيث هو نتاج الخيال والحلم، والتعددية الناتجة عن تجلى الوحدة. هكذا نجد أن كلاً من الكون والإنسان والواقع المرئى عبارة عن ظواهر للغامض والخفى، أى الله، وهى رؤية يتجلى من خلالها بعد التصوف الإسلامى. يؤكد بورخيس بالفعل هذه الرؤية الإسلامية، نظرا لأن الظاهر هو أحد أسماء الله الحسنى فى الإسلام. فالله خفى، باطن، لكنه يتجلى من خلال صورتين أساسيتين: الكون: العالم الكبير، والإنسان: العالم الصغير. وتتنوع الأشكال المرئية لتجليه عند الشعوب: الأصنام عند الوثنيين، النمر لدى الشعوب التى تعبد الحيوانات، العملة لدى الشعوب المادية، الإمام الخفى عند الشيعة، الكلمة الإلهية فى المسيح لدى المسيحيين، ظل الوردة وكشف المحجوب لدى المتصوفة (كما فى كتاب «أسرار نامة» لفريد الدين العطار).. إلخ. لذلك، بعد أن بحث عن الإله الخفى من خلال تجلياته فى الديانات المختلفة التى تحجب وجهه الحقيقى، يختار بورخيس، فى نهاية حكايته، الطريق الصوفى وهو الفناء فى الله من خلال ترديد أسمائه الحسنى من أجل كشف المحجوب والفناء فيه.

احتواء الكون والألوهة من خلال أحد التجليات هو ما نجده أيضا فى حكاية أخرى لبورخيس، مرتبطة أيضا بالتراث الشرقى، وهى حكاية «الألف»؛ حيث يختزل بورخيس اللانهائية فى نقطة واحدة، فى بدروم أحد المنازل بمدينة بوينس أيريس. فالألف هو إحدى نقاط الكون الذى يحوى كافة النقاط، وهو المكان الذى نجد داخله جميع أماكن الكوكب دون أن تختلط ببعضها، التى يمكن رؤيتها من جميع الزوايا. هذا الألف اللانهائى الذى لا يتعدى طوله بضعة سنتيمترات، يحوى الكون بأكمله، ويمكنه التجلى فى أشكال عدة كالمرآة التى تنسب فى الشرق للإسكندر ذى القرنين، أو مرآة طارق بن زياد فى (ألف ليلة وليلة)، أو أحد أعمدة الصحن الرئيسى لجامع عمرو بن العاص بالقاهرة.. إلخ. لكن، ما أن يتم إدراك الألف حتى يبدأ اليأس الإنسانى بسبب استحالة وصفه؛ إذ إن اللغة الإنسانية متتالية بينما رؤية الألف آنية متزامنة بلا تنضيد أو شفافية. إنها رؤية جمع لانهائى لملايين الأشياء فى اللحظة نفسها وفى النقطة نفسها. ولنقل مثل هذه الرؤية، يلجأ المتصوفة إلى الرموز مثل طائر العطار ودائرة ألانوس الأنسولينى، وملاك حزقيال ذى الوجوه الأربعة الذى يتجه فى الوقت نفسه نحو الشرق والغرب والشمال والجنوب. لكن كل تلك الصور لا تنجح فى وصف الألف لأنها تظل «ملوثة بالأدب» حسب تعبير بورخيس. ويرجع قصور اللغة الإنسانية إلى أن الألف هو الحرف الأول فى اللغة المقدسة؛ فهو بالنسبة للقبالة اليهود، الألوهة المطلقة اللانهائية، له شكل رجل يشير إلى السماء والأرض مؤكدا أن العالم السفلى هو مرآة وخريطة العالم العلوى. وبالنسبة للمتصوفة، فهو رمز الروح الإلهية. على مستوى النطق، يتمتع هذا الحرف بحرية كاملة لخروج الهواء دون التقاء أى عضو من أعضاء النطق لأنه يمثل النفخة الإلهية. على مستوى الكتابة، لا يرتبط بأى حرف آخر لأنه، كالروح الإلهية، فوق الكون. إنه حرف يحتوى كافة الحروف الأخرى التى تعتبر تجليات جزئية للألف، كالكون الذى يشكل سلسلة من تجليات الروح الإلهية. وكما أن الإنسان عاجز عن إدراك الروح الإلهية، فهو أيضا عاجز عن وصف الألف لأن هذا الحرف ليس له

مخرج نطقى محدد، وهو يوازى بذلك السر الإلهى المطلق. لذلك، فإن محاولة إدراك الألف هى محاولة التماثل مع الذات الإلهية، وهى إذن محاولة محكوم عليها بالفشل. والذى يستطيع رؤية الألف يموت لأنه فى الموت وحده سوف نعرف كل الأسرار الإلهية. وإذا عاش، كما هو الحال فى حكاية بورخيس، فإنه يعيش لأنه نسى الألف، نظرا لأن النسيان هو ما يميز العقل الإنسانى غير القادر على احتواء المتعدد واللانهائى واللامدرك.

من خلال استعراضنا لأثر التراث الشرقى فى رؤية العالم عند بورخيس، نجد أن عناصر تلك الرؤية تفرض ضرورة المقارنة بينها وبين مثيلتها عند المتصوف الأندلسى محيى الدين بن عربى بحكم علاقات التشابه اللافتة بينهما. برغم أن بورخيس لم يذكر ولم يشر إطلاقا إلى ابن عربى، إلا أنه يبدو من المستحيل أنه لم يعرف أعماله وفكره. أولا، لأن بورخيس كثيرا ما يذكر أعمال المستشرق الإسبانى أسين بالاثيوس الذى كرس أكثر من كتاب عن ابن عربى، ثانيا، لأن التشابه المذهل بين عناصر رؤية العالم عند كل من بورخيس وابن عربى لا يمكن أن تكون محض صدفة. ثالثا، لأن أثر ابن عربى قد امتد إلى الفلسفة الغربية، وخاصة عند ريموند لول ودانتى، كما أوضح أسين بالاثيوس فى كتبه. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، كثير من الدراسات اهتم بالمقاربة بين رؤية ابن عربى للوحدة والتعدد ورؤيته للكون والإنسان باعتباره كلمات إلهية، وبين وحدة الوجود واللوجوس فى الفلسفة الغربية عامة، وفلسفة سبينوزا وليبنيتز، برغم بعض الاختلافات، بصفة خاصة.

لكن التقارب الحقيقى، من وجهة نظرنا، يجب أن يقوم بين رؤية بورخيس للعالم، التى قمنا بعرضها، ورؤية ابن عربى، معتمدين فى ذلك على الدراسة القيمة التى قام بها الدكتور نصر أبو زيد فى كتابه (فلسفة التأويل، دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى).

أولا، فيما يخص فكرة الوحدة والتعدد، نجد أن التعددية، بالنسبة لابن عربى كما هو الحال بالنسبة لبورخيس، هى سلسلة من التجليات المختلفة التى تعكس حقيقة واحدة خفية منعزلة عن العالم، لا يمكن إدراكها أو التوصل إليها. والعلاقة بينها وبين العالم تتم عبر مرايا متعددة ومتنوعة تعكس شيئا واحدا. التعددية إذن هى انعكاس للوحدة، وترجع إلى تنوع أشكال وطبيعة المرايا. بعبارة أخرى، ترجع التعددية إلى تنوع الوسيط ـ المرايا ـ بين الألوهة والعالم، وليس للروح الإلهية التى هى حقيقة واحدة. من المهم هنا التأكيد على لجوء ابن عربى ـ وبورخيس بعد ذلك ـ لصورة المرآة، وهى الصورة التى تعنى، بالنسبة لكليهما، أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى.

وإذا كانت هناك مرآة، فهناك بالضرورة صورة مزدوجة: ثنائية الظاهر والباطن التى تنبع من الألوهة وتتجلى فى الكون والإنسان وفى تأويلهما. وعلى صعيد آخر، نجد هذه العلاقة تعتمد سببية التجلى الإلهى الأول فى صورة لانهائية تعد أصل كل الصور فى العالم، وتحتوى فى الوقت نفسه على كل الصور المجردة والملموسة؛ تلك الصورة هى الرؤية الدائرية الكروية للكون والعالم. يلجأ ابن عربى ـ كما سيفعل بورخيس بعد ذلك ـ إلى صورة الدائرة، استعارة الاستعارات، للتعبير عن رؤيته للعالم والقائمة على مفهوم الكون باعتباره دائرة، مركزها الروح الإلهية ومحيطها لانهائى ومطلق، لأنها تحوى كل الأشياء وكل المخلوقات القديمة والحديثة (انظر ابن عربى، «إنشاء الدوائر»).

وفقا لتلك الرؤية الدائرية، فإن العالم بالنسبة لابن عربى، ليس مشروعا قد اكتمل، بل هو عملية لانهائية مستمرة ودائمة. وترجع إعادة الخلق الدائمة هذه إلى استمرارية ولانهائية التجليات الإلهية التى هى أصل ومنبع الخيال الإنسانى؛ فالخلق، بالنسبة لابن عربى، هو تمثل خيالى نابع من الروح الإلهية يتجلى فى العالم

الظاهر. بعبارة أخرى، فإن عالم الخيال هو الوسيط وحلقة الاتصال بين الله والعالم، وذلك على مستوى الوجود وعلى مستوى التأويل، لأن العالم السفلى عبارة عن مجموعة صور. هذا العالم الوسيط هو مفهوم مجرد، موجود خارج الكون الملموس وله وجهان: وجه متجه نحو العالم الظاهر، ووجه يقابل الألوهة. الوجه الأول هو الخيال بالمعنى السيكولوجى، أما الوجه الثانى فهو الوجودى بعنصريه الفيزيقى والميتافيزيقى. لكن هذين الوجهين هما وجهان لحقيقة واحدة تحتوى على كافة الثنائيات المتضادة والتناقضات، بالإضافة إلى المستحيل واللامتصور. إنها وسيلة للوصول إلى الألوهة المنفصلة عن العالم، بفضل هذا الوجه المزدوج الذى يكاد يلغى هذا الانفصال. ووفقا لهذه الرؤية، فإن الخلق ليس عملية منطلقة من العدم، بل هو ثمرة الخيال الإلهى الخلاق. وهو صورة فى الخيال الإلهى سابقة على الوجود، تجلت للعالم الظاهر فى أشكال مختلفة أصلها واحد برغم تنوعها. هنا، تتبادر إلى الذهن نظرية بورخيس الأدبية القائمة على مفهوم الخلق من خلال كتاب واحد سابق على الوجود، كتاب واحد تعاد كتابته إلى الأبد، وسوف نستعرضه بعد قليل. تحدث تلك التجليات خارج الزمن لأن الزمن، بالنسبة لابن عربى، شىء نسبى ووهمى مرتبط بالعالم الظاهر الملموس. وتتضمن استمرارية الأشكال الأبدية، عند ابن عربى، دوام التجليات الخيالية، وهى التى تساوى التكرار الأبدى اللانهائى عند بورخيس.

عالم الخيال هذا هو عالم الرؤى والأحلام. فنحن البشر، فى نظر كل من ابن عربى وبورخيس، نتاج الحلم الإلهى الخلاق. والعالم الظاهر، من جهة أخرى، حلم يجب تفسيره من خلال صوره الظاهرة الملموسة من أجل التوصل إلى معناه العميق الخفى. هنا، يأتى دور الخيال الإنسانى، المشتق من الخيال الإلهى المغلق، بوصفه وسيلة لفك رموز الكون والإنسان. نستطيع إذن أن نقول فى هذه الحالة إن الخيال عند ابن عربى يساوى المدهش والعجيب عند بورخيس، هو وسيلة لكليهما من أجل التسامى عن العالم الظاهر. فالخيال الإنسانى عند ابن عربى هو وسيلة التوصل إلى الميتافيزيقا، وهو ما يساوى مفهوم بورخيس للميتافيزيقا من حيث هى فرع من فروع الأدب المدهش.

والمعراج الصوفى، الذى كان يصبو إليه بورخيس، هو الطريق لفك أسرار الكون والإنسان بفضل الخيال باعتباره قوة إدراكية قادرة على تخطى ثنائية الظاهر والباطن، والتوصل إلى الأصل الأبدى الواحد. ليس هناك انفصال بين هدف البحث ووسيلته برغم أنهما مختلفان، لأن الاختلاف لا يعنى الانفصال، بل يعنى تجليا ثنائيا متكاملا لحقيقة واحدة. وعندما يصل إلى هدفه، يتحد خيال الصوفى مع أصله وتختفى ثنائية الظاهر والباطن وتكتمل دائرة الكون بالإنسان. يحتل الخيال الإنسانى موقعا وسطا بين الحواس والعقل، وهو يمثل القوة الإنسانية الوحيدة القادرة على الوصول إلى المعنى الخفى للكون وللإنسان من أجل فك رموزه وتأويله. إنها قوة روحية من حيث هى وسيلة، وليست هدفا فى حد ذاتها، تمارس فعاليتها من خلال رحلة صاعدة وبحث مضن يقوم به الإنسان الذى يبدأ بنفسه من أجل الوصول إلى معنى الكون. بعبارة أخرى، ينطلق من العالم الصغير ليصل إلى العالم الكبير. الإنسان هو إذن الوحيد المؤهل للوصول إلى الحقيقة. ويكمن عجزه فى الحجب التى يجب أن يخترقها من خلال المعراج الصوفى وذلك بفضل خياله. وهى رحلة دائرية تلتحم فيها النهاية بالبداية مكونة دائرة ــ العودة الأبدية عند بورخيس ــ رحلة تأويل يقوم بها الإنسان لنفسه وللعالم بهدف العودة إلى الأصل، أى الوحدة الحقيقية الخفية. نجد إذن أن نقطة الانطلاق هى الإنسان وحياته التى هى عبارة عن حالة نوم فى حاجة إلى تأويل. يستند ابن عربى هنا إلى الحديث النبوى الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا»،

بالإضافة إلى فلسفة أفلاطون، فالكون والوجود يمكن تفسيرهما كما يفسر الحلم من خلال تعبيره اللغوى - حكى الحلم - والصور التى تظهر من خلاله. لكن لا يمكن الوصول للحقيقة إلا بالموت. فمن يصل إليها يستيقظ من حالة النوم أى أنه يموت. أما الصوفى، فهو يختار الموت طواعية. أى أنه يخرج من العالم الحسى الذى هو حالة نوم ويتخطاه ويسمو عليه من أجل الوصول إلى الحقيقة. ثم يعود مرة أخرى إلى العالم الحسى - أى حالة النوم - بهدف تأويله والوصول إلى معناه الباطن من خلال ظاهره، كما تفسر الأحلام من خلال ظاهرها.

نجد هنا عند ابن عربى - كما سيكون الحال بالنسبة لبورخيس - نقدا للعقل وللعقلانية. فالعقل الإنسانى، فى نظر ابن عربى، مشتق من العقل الأول، أى أنه عقل جزئى تابع للروح التى اشتقت بدورها من الروح المطلقة. لذلك، اعترض ابن عربى على الفلاسفة الذين يعتبرون أن العقل هو وسيلة مثالية لا تخطئ، كما يرفض مفهوم العقل باعتباره قوة مفكرة وبالتالى أرفع من الخيال. لكن نقده ليس موجها إلى العقل فى ذاته، لأنه انعكاس للعقل الأول، بل إلى وسيلته التى هى القوة المفكرة التى يعتبرها بلاء من عند الله للإنسان. فالعالم عبارة عن مجموعة من الصور المتعددة لحقيقة واحدة خفية تتجلى فيها كلها وفى كل واحدة على حدة. وتخبط الإنسان، نتيجة عدم قدرته على أن يدرك أو يعقل هذه الحقيقة المطلقة اللانهائية، إنما يرجع إلى حدود العقل الإنسانى الذى يميل إلى التحديد والتصنيف، فى مواجهة تلك الحقيقة اللامحدودة وغير القابلة للتصنيف. لا يبقى للإنسان إلا وسيلة الخيال لكى يصل إلى هذه الحقيقة. يعترض ابن عربى أيضا على الفلسفات المختلطة بالتصوف - مثل فلسفة الفارابى وابن سينا - لأنها تقصر الخيال الملهم على الأنبياء فقط، بينما يرى ابن عربى أن الخيال هو وسيلة فى متناول جميع البشر من أجل كشف الحجب للوصول إلى الحقيقة.

ومن جهة أخرى، يدين ابن عربى الإنسان الذى يدعى الألوهة ويصفه بالكذب، لأنه يرى أن هذا الادعاء - الذى يماثل محاولة التوحد مع الذات الإلهية عند بورخيس - هو رذيلة عند الإنسان، هذا الجاهل الذى لا يرى إلا جانبا واحدا من الحقيقة، على عكس الصوفى الذى يدركها فى تعدديتها. فالإنسان لا يتعرف إلا أحد جوانب الحقيقة، هذا الجانب الذى يدركه من خلال نفسه باعتباره أحد مجالات تجلى هذه الحقيقة. وبالتالى، فالتناقض لا يكمن فى الحقيقة الإلهية - ولا فى القرآن - بل فى العقل الإنسانى الذى لا يرى إلا بعدا واحدا للحقيقة. ويتجلى تعدد الحقيقة الواحدة من خلال تعدد العقائد والأديان، فكل عقيدة وكل ديانة تعكس من الحقيقة جانبا واحدا من جوانبها، وهو الجانب الذى يدركه من يؤمن بتلك العقيدة أو تلك الديانة. ننتقل بذلك من مفهوم الوحدة إلى مفهوم العالمية، أى «الإله المجهول خلف المعتقدات» عند ابن عربى و«الإله الخفى خلف الآلهة» عند بورخيس. «الدين الشامل المفتوح» الذى يتسع لكل المعتقدات عند ابن عربى هو الذى كان يبحث عنه بورخيس من خلال الديانات الشرقية، مثلما فعل مع التجليات المختلفة للألف فى كل ثقافة.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم الكون بوصفه نصا عند ابن عربى الذى يعتبر كل الأشياء الموجودة، بما فيها البشر، كلمات إلهية لانهائية تكون نصا إلهيا من خلال لغة. من جهة أخرى، يعتبر ابن عربى أن النص الإلهى الأمثل هو القرآن، ويستند إلى الآية ٥٣ من سورة «فصلت» حيث ترد كلمة «آية» لتدلل على أجزاء القرآن ومكونات الكون، فيقيم توازيا بين القرآن والكون، ويعتبر أن القرآن هو الدال اللغوى والرقمى الرمزى، ومدلوله هو الكون، وذلك بواسطة اللغة. نستطيع إذن أن نقول إن معادلة ابن عربى «الكون/ اللغة/ القرآن» تساوى معادلة بورخيس «الكون/ اللغة/ النص». إذن، تساوى حروف الأبجدية عناصر الكون، وتعدد تلك الحروف وتنوعها هما انعكاس

لتعدد ظواهر الكون وتنوعها، وكلها تعنى حقيقة واحدة. تتجسد هذه الرؤية، عند ابن عربى وعند بورخيس بعد ذلك، فى مفهوم الألف؛ أصل كل الأحرف الأخرى؛ الذى يوازى الألوهة. فكل حروف الأبجدية أصلها النفس الإلهى الذى هو أيضا أصل كل الأشياء الموجودة. يمثل الألف، على مستوى النطق، حرية خروج الهواء المطلقة فى النفس. وعلى المستوى الكتابى، فهو عبارة عن خط نجد تجلياته فى الحروف الأخرى. بذلك، يوازى الألف الروح الإلهية والنفس الإلهى الخلاق؛ فهو خط مستقيم يتميز بالانفتاح، وبالتالى قادر على التجلى فى الحروف الأخرى بصورة خفية، كما تعبر هذه الحروف الأخرى عن الألف الكامن داخلها سواء على مستوى النطق أو على مستوى الكتابة. لكل هذا، يساوى الألف الألوهة، كما أن القرآن يساوى الكون. والقرآن، النص الأمثل، يتجلى فى معان كثيرة لا تعنى التعدد، لأن النص فى ذاته واحد، لأنه الدال على الكلمة الإلهية. ويعود التعدد إلى تنوع القراء وحالاتهم. إنها علاقة جدلية بين القارئ والنص تقوم على تفاعل متبادل بينهما. هذا ما يضمن خلود هذا النص الأوحد دائم الحداثة، فى حالة تخلق أبدية مثله مثل الكون. إنه ليس مشروعا مكتملا لأنه، طالما لم يكتمل الكتاب، يظل للحياة معنى، لكن إذا اكتمل الكون والنص، فلن يكون لأى شىء معنى، خاصة الحياة الإنسانية التى ستفقد معناها.

ومن جهة أخرى، فإن الاستعارة عند ابن عربى لا تنطلق من اللغة الإنسانية لتعبر عن المطلق، بل على العكس، تنطلق من اللغة المطلقة لتعبر عن الكون والإنسان، وهو ما يوازى مفهوم الاستعارات الخالدة عند بورخيس.

(٣)

وإذا انتقلنا إلى النظرية الأدبية، نجد أن بورخيس يؤسسها على الخطوط الرئيسية لرؤيته للعالم؛ إذ تقوم أعماله النثرية على مفهومين أساسيين: مفهوم الكون بوصفه كتابا، ومفهوم الأدب بوصفه نتاج الحلم الإنسانى. هذا المفهوم الثانى مؤسس على مفهوم أن العالم هو نتاج الحلم الإلهى. إن الأدب هو طريق الإنسان للخلاص من الواقع المؤلم، ولفهم الكون المستغلق، وذلك من خلال الحلم، بحثا عن حيل تقود إلى عوالم لاواقعية. بعبارة أخرى، الأدب نتاج الخيال؛ حيث يتحول الفن واللغة إلى رموز سامية. لذلك، يرفض بورخيس تحويل الأدب إلى نسخة من الواقع، كما يرفض تلك «الكتابات الصارخة المتشنجة حول التحرر الجنسى والسياسى» التى يعتبرها البعض حرية الأدب. فالحرية الحقيقية لأى فن، فى نظر بورخيس، هى قدرته على الحلم وعلى بناء «وقائع» تختلف عما نعرفه فى هذا العالم. فالكاتب فوضوى فى الأساس، لكنه أيضا مهندس يقيم بناءه على مواد هى الحلم والحيل. والحيل هنا تعنى الخيال والإبداع والسحر، بالإضافة إلى الذكاء، بحثا عن الدهشة التى يتولد عنها الأدب المدهش والعجيب. إن فهم الواقع «السحرى» للعالم هو شىء لا يستطيع العقل البشرى إدراكه، لذلك، فإن دور الأدب هو إدراك المبهم من خلال صورة العالم، أى الواقع الآخر الذى يبتدعه الإنسان، ذلك الواقع الوحيد الذى يستطيع التوصل إليه. يقوم هذا الواقع الآخر، كما أشرنا من قبل، على الدهشة والسحر اللذين يحتاجان إلى وسيلة تعبير. هذه الوسيلة هى الأسطورة التى تربط السحر بالتاريخ المجهول والتى تذوب داخلها المصائر والأقدار. بعبارة أخرى، هى الأسطورة التى تقوم على استعارات خالدة تتداولها الإنسانية. إنها استعارات شائعة خالدة تنبع من اللغة الأولى المغلقة وتتغذى على عناصر الكون، أى ما يشكل المادة الخام للفن. تقبع تلك الاستعارات فى الذاكرة وتقوم على بعض الصور التى يركز عليها بورخيس فيعطينا تعريفه الخاص للاستعارة: «مماثلة إرادية بين مفهومين ـ أو أكثر ـ متميزين بغرض إثارة الانفعالات» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: الاستعارة»، الأعمال النثرية الكاملة، ص ٣٩٦).

تبرز داخل هذه الاستعارات الصور البصرية أولا، ثم الصور السمعية، أى تلك الاستعارات التى تؤسس تحولات حسية. لكن الاستعارات الأكثر ثراء وتعقيدا هى تلك التى تربط بين المفهوم المجرد والمعنى الملموس، مثل الاستعارات التى تقوم على تجسيد الزمن. أما بالنسبة لبورخيس، فهو يفضل الاستعارات التى تقوم على «الطباق»، لأن ازدواج معناها وتضاده يسمحان بنقل وتخطى الواقع فى الفن؛ إذ يرى بورخيس أن الطباق هو الشكل الذى تتآخى داخله العلاقات المتضادة مكونة صورة «تفرض على الإدراك أحاسيسها المختلطة».

يقوم الأدب على استعارات خالدة يكررها إلى الأبد، مما يضمن له الخلود بفضل قدرته على التنبؤ بالمستقبل الذى هو تكرار للماضى والحاضر. هذا التكرار الأبدى للاستعارات يحدث فى الصور الأدبية كما يحدث فى حياة البشر، وذلك لأن الصور الأدبية وحياة البشر هى مشاهد متنوعة داخل كتاب واحد، فتعيد الصور الأدبية تكرار حياة البشر كما يعيد الواقع تكرار الصور الأدبية.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم العالم باعتباره كتابا، والكتاب بوصفه عالما، الذى نتج عن مفهوم وحدة الوجود الذى تبناه بورخيس. مما يعنى أننا، نحن القراء، أيضا شخصيات خيالية يقوم «أحد» بكتابتنا وقراءتنا ومحونا. هنا تبرز انعكاسات المرآة وتعدد الانعكاسات فى الأعمال الأدبية. لذلك يزداد إعجاب بورخيس بالأعمال التى تحتوى على هذا المفهوم، مثل شخصية دون كيشوت التى تقرأ ـ فى الفصل التاسع ـ المخطوط العربى الذى يمثل النسخة الأصلية لـ (دون كيشوت) والذى وجده سرفانتس فى طليطلة، أو هاملت كمتفرج على هاملت فى المسرحية التى يعرضها فى البلاط، كما نجد أيضا تيمة المتاهة، وهى تيمة أساسية فى أعمال بورخيس: إذ نجد متاهات ذهنية، وأعمال بنيتها متاهية، وحكايات داخل حكايات. أو، بعبارة أخرى، يمكننا القول إن كل أعمال بورخيس، برغم أنها تبدو مستقلة، تشكل جزءاً من متاهة كبيرة تنتظم أعماله. وإذا كان الكتاب هو العالم والعالم هو الكتاب، فإن تعدد الكتابات والمؤلفين شىء وهمى؛ فكل الكتب عبارة عن كتاب واحد يعد انعكاسا للكتاب المطلق. وبالتالى، فإن كل المؤلفين هم فى الحقيقة مؤلف واحد يسكنه الفكر الأوحد اللازمنى المجهول. فى هذه الحالة، يكون الأدب عبارة عن إبداع واسع مجهول المؤلف؛ حيث يمثل كل مؤلف التجسيد المؤقت لهذا الفكر الأوحد، وحيث تصبح السمات الفردية بلا أهمية.

لذلك، يكرس بورخيس قلمه لكتابة تعليقات على نصوص حقيقية أو خيالية، ويعتبر عمله مجرد «هوامش» على الأدب الذى كتب من زمن بعيد؛ لا يمكن لأى مؤلف ادعاء الأصالة أو ممارسة أى ميزة على عمله. أولا، لأن الأصالة لا وجود لها، لأن عدد الحكايات والاستعارات التى يمكن أن يبدعها الخيال الإنسانى محدود للغاية. ثانيا، لأن العمل الأدبى ملك للإنسانية كلها، والمؤلفون مجرد مترجمين لأنماط أصلية سابقة على وجودهم. يرى بورخيس أن الأعمال الأدبية هى مجرد تنويعات على كتاب واحد يبقى إلى الأبد. إذ إن الإنسان، من وجهة نظره، هو أمين مكتبة، وعندما لا يجد الكتاب الذى يبحث عنه، يقوم بكتابته مرة أخرى. لذلك، يتجاهل بورخيس السمات المحلية المغايرة ويرفضها؛ تلك السمات التى يتبناها البعض انطلاقا من مبدأ القومية والوطنية.

وإذا كانت الأعمال الأدبية من إبداع مؤلف واحد مجهول ولازمنى، فإن كل كتاب يجب أن يحتوى على ضده: الموضوع ونقيضه، السالب والموجب. ولأن كل الأعمال نابعة من مؤلف واحد، فإن كلمة «رائد» كلمة اخترعها النقاد لأنهم يعتمدون عليها. لكن بورخيس يرى أن كل مؤلف يخلق رواده لأن عمله يعدل رؤية

الماضى كما يعدل رؤية المستقبل. لذلك، يرتبط خلود العمل الأدبى بالقراء الذين لا يقلون أهمية عن المؤلفين، فالعمل الأدبى يتوقف على أحوال قراءته وأسبابها أكثر من أحوال كتابته وأسبابها.

لا وجود للنص المكتمل من منظور بورخيس، لأن الكتاب الأوحد دائرى وناقص، وعلى كل جيل أن يعيد كتابته، لأنه إذا اكتمل تفقد الحياة معناها، فى حين تضمن إعادة كتابته الخلود للإنسان. وإعادة كتابة النص وإبداعه هو ما يتم فى عملية الترجمة، حيث نجد النص الواحد فى لغتين مختلفتين. لكن بورخيس يرى أنه ليس من الضرورى الانتقال من لغة إلى أخرى لتحقيق إعادة إبداع العمل نفسه، لأن ذلك يمكن أن يتم داخل إطار اللغة الواحدة من خلال نظرية المرايا والقرين، كما هو الحال فى أعمال بورخيس الذى يعتبر نفسه مجرد قارئ ومترجم لأعمال الآخرين. من هنا، تتشابه الأعمال عبر التاريخ بوصفها جميعا ظواهر وتجليات لحقيقة واحدة: «الفكر الأوحد» الذى يتجلى من خلال كل مؤلف بصورة مؤقتة فى مكان وزمان محددين. هذا الكتاب الأوحد وجد بورخيس تجسيدا له فى (ألف ليلة وليلة).

(٤)

وجد بورخيس فى (ألف ليلة وليلة) التجسيد الأمثل لكل من رؤيته للعالم ونظريته الأدبية، لأنه كتاب لا يعرف أحد مصدره ولا مؤلفيه. فهو، فى نظر بورخيس، كتاب ضخم ينتمى إلى الذاكرة الجماعية، فقد توالت عليه أجيال من المؤلفين ساهمت فى بناء هذا «القصر المهيب» المسمى (ألف ليلة وليلة)، هذا الكتاب الذى لا ينضب، كتاب الإنسانية الذى يعيد كل جيل قراءته وكتابته إلى الأبد. هذا الكتاب يماثل الكون من حيث هو متاهة خلقها الإنسان ليهرب من واقعه المرير. ومثله مثل الكون الذى يحوى أسرارا يصعب فهمها، يحتوى كتاب (ألف ليلة وليلة) على كنوز يمكن اكتشافها من خلال السحر والحلم، وهما دعائم الأدب عند بورخيس.

وإذا كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو كتاب الإنسانية الأوحد، الذى تعاد قراءته وكتابته، فإن بورخيس يعتبر الترجمات المختلفة لهذا الكتاب بمثابة إعادة إبداع له، ويحاول بورخيس بدوره المساهمة فى عمل الإنسانية الأوحد هذا بكتابة قصص تقوم على السحر والخيال، كما يقوم بإعادة كتابة بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) مضيفا إليها بعدا جديدا، هو قراءته الخاصة وإسهامه فى هذا الكتاب السحرى الذى يعاد إبداعه إلى الأبد.

يتجلى انبهار بورخيس بكتاب (ألف ليلة وليلة) من خلال إشاراته المتنوعة لهذا الكتاب، حتى إنه قام بكتابة دراستين عنه. فى الدراسة الأولى يقوم بورخيس بتحليل هذا العمل الذى يؤكد رؤيته للعالم. يبدأ بورخيس بتحليل العنوان وإيحاءاته. ويرجع جمال العنوان، فى نظر بورخيس، إلى كلمة «ألف» التى تعنى «لانهائى». فألف ليلة تعنى ليالى لا حصر لها، لأن فكرة «اللانهائية» هى أساس كتاب (ألف ليلة وليلة). وتعود إضافة «ليلة» إلى الألف ليلة، من وجهة نظر بورخيس، إلى تشاؤم العرب من الأرقام الزوجية. لذلك، كان يجب اختيار رقم فردى. واختيار رقم تسعمائة تسعة وتسعين كان سيعطى إحساسا بالنقص، بينما إضافة «ليلة» هى إضافة لليالى اللانهائية التى توحى بها كلمة «ألف». لكن أهمية العنوان تكمن، بالنسبة لبورخيس، فى أنه يوحى بكتاب لا نهائى. بالفعل، يعتبر بورخيس كتاب (ألف ليلة وليلة) كتابا لانهائيا وبالتالى خالدا، لا يستطيع أحد أن يقرأه كاملا، لكن وجوده يكفى لإعطاء الإحساس بالخلود للبشر لأنه كتاب الكون. هذا الزمن اللانهائى فى (ألف ليلة وليلة) يضفى على هذا الكتاب حيوية ووجودا أبديا. إنه كتاب شاسع لدرجة أنه ليس من الضرورى قراءته بالكامل لأنه يشكل جزءا مهما من الذاكرة الجماعية. نحن نجهل مصدره لأنه «ينبثق بصورة غامضة»؛ فهو عمل قام به آلاف المؤلفين المجهولين الذين أبدعوا هذا الكتاب اللامع الذى يعده بورخيس

من ألمع ما كتب فى كل الآداب. لقد توالت أجيال من البشر لبناء هذا «الصرح»؛ هذا الكتاب الذى لا ينضب لأنه قادر، بالنسبة لبورخيس، على العديد من التحولات والتلونات: إنه كتاب الإنسانية الذى يقوم كل جيل بإعادة كتابته وقراءته إلى الأبد.

هذا الكتاب عمل كونى يقوم على عالم من التضاد: أناس غاية فى الثراء أو غاية فى الفقر، غاية فى السعادة أو غاية فى التعاسة. لكن الأهم هو أنه يقوم على عالم من الملوك الذين ليس عليهم أن يبرروا تصرفاتهم، «ملوك كالآلهة». هنا، يبرز وضع الإنسان فى الكون، حيث يتخطى قدره العاجز، تماما كشهرزاد حين تستنبط قوتها من ضعفها أمام التهديد بالقتل، فتخلق عالما رائعا جميلا من خلال الحكايات التى ترويها. وهذا الكتاب، كالكون، عبارة عن قصر متاهى، لكنه متاهة خلقها الإنسان لكى يتوه داخلها حتى ينسى قدره المؤلم، فهو عالم من الصور والاستعارات والأشخاص. وتتجلى البنية المتاهية من خلال أسلوب الحكاية داخل الحكاية الذى يتكرر كثيرا فى (ألف ليلة وليلة) والذى يعطى إحساسا باللانهائية وبالدوار. يتجسد هذا الأسلوب، بالنسبة لبورخيس، فى الليلة رقم ٦٠٢ حيث تقوم شهرزاد بإعادة حكى (ألف ليلة وليلة) منذ البداية حتى يستوقفها الملك. ومن المرجح أن هذه الليلة من اختراع بورخيس لأنه لا وجود لها فى النص الأصلى باللغة العربية ولا فى أى ترجمة لهذا النص. لذلك، أضاف بورخيس عبارة «تلك الليلة التى استبعدها جالان الحريص». وبرغم ذلك، فإن هذه الليلة من أهم الإشارات الأدبية التى لجأ إليها بورخيس مرارا لأنها تجسد الكثير من مفاهيمه؛ فهو يرى فيها فكرة النص الذى يقلد نصوصا أخرى، النص الذى يعيد إنتاج نص آخر بشكل حرفى، وانعكاسات المرآة للدراما داخل الدراما، والشخصية فى العمل الخيالى عندما تصبح قارئا ومتفرجا ومؤلفا لنفسها، وبذلك تذكرنا بالوجود الإنسانى الناتج عن الخيال، هذا بالإضافة إلى فكرة «العودة الأبدية» ونموذج الكتاب اللانهائى والدائرى.

ومثل الكون الذى يحتوى على أسرار تتطلب، لكى تفهمها، سببية مختلفة عن التى نعرفها؛ فكتاب (ألف ليلة وليلة) يحتوى على فكرة الكنوز المختبئة التى يمكن لأى شخص أن يكتشفها من خلال سببية السحر: خاتم أو مصباح أو جن.. إلخ. هذه السببية يمكن الوصول إليها من خلال الأحلام، وهى التيمة الأساسية فى (ألف ليلة وليلة). وتكمن قيمة الأدب، فى نظر بورخيس، فيما يحتويه من مدهش وعجيب. لذلك، يعتبر بورخيس أن الأدب المدهش والعجيب هو الوحيد الجدير بالإنقاذ إذا ما أغرق الأرض طوفان آخر. ويقوم هذا الأدب، كما سبق أن ذكرنا من قبل، على استعارات خالدة تجلت، بالنسبة لبورخيس، من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة). ففيما يخص الاستعارات الخاصة بالزمن، يرى بورخيس أن بنية (ألف ليلة وليلة) تقوم على تعدد الأصوات سواء التجريدية أو المتولدة عن أوصاف مسموعة. تصل الاستعارة إلى ذروتها من خلال مثال من يقع فى الحب عن طريق السمع، وهو مثال شائع فى الأدب الشرقى، ويعتبر تيمة تقليدية فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث نجد من يسمع وصفا لملكة وجدت فى زمن ما، أو موجودة فى الزمن الآنى، فى هذا العالم أو فى العالم السفلى، فيقع فى حبها حتى الموت. يشير بورخيس بهذا الصدد إلى حكاية بدر باسم وحكاية إبراهيم وجميلة (ليلة رقم ١٥٣، ورقم ٦٨٨).

وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة القائمة على تجسيد الزمن التى يستعيرها أيضا من (ألف ليلة وليلة): «عندما ينسدل شعرك فى ثلاث ضفائر داكنة، يخيل إلى أننى أرى ثلاث ليالٍ متشابكة» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: «الاستعارة»، ص ٤٠٠، ليلة رقم ٧٣٩ من «ألف ليلة وليلة»).

إحدى الاستعارات الخالدة هى تلك الخاصة بتشبيه الإنسان بالأسد وبالقمر، ونجدها بصورة متواترة فى الثقافة الجرمانية. يجدها بورخيس فى (ألف ليلة وليلة) من خلال وصف بدر باسم: «هذا الغلام عديم النظير الأسد الكاسر والقمر الزاهر». (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثانى، ص٤٨، ليلة رقم ٦٨٧ من «ألف ليلة وليلة»)، وهى استعارات تشخص المديح.

ومن أنواع الهجاء التى تعتمد على الاستعارة والتى تتكرر كثيرا طوال (ألف ليلة وليلة) هى كلمة «كلب». هنا أيضا يعتمد بورخيس على مثال من هذا الكتاب: «اعلم يا كلب البر أنك وقعت فيما كنت تخاف منه» (بورخيس، «فن الإهانة»، الجزء الثانى، ص١٠٠، ليلة رقم ١٧٥ من «ألف ليلة وليلة»).

على المستوى الأدبى، نجد أسلوبين يكثر استخدامهما فى (ألف ليلة وليلة)، وهما أولا ـ النثر المسجوع الذى يلائم، فى نظر بورخيس، البعد السحرى الذى يحتويه الكتاب، وهو أسلوب كان يميز تعويذات السحرة وسجع الكهان قبل الإسلام. أما الأسلوب الثانى، فهو المواعظ الأخلاقية التى تتطلب فن تركيب عبارات مجردة على موضوعات وأنماط ملموسة.

يمكننا القول، إذن، فى نهاية استعراض الدراسة الأولى التى خصصها بورخيس لكتاب (ألف ليلة وليلة)، إن الذى بهر بورخيس فى هذا الكتاب هو البعد السحرى، وأسلوب الحكاية داخل الحكاية، وانعكاسات المرآة، والأحلام، والشخصيات الخيالية من حيث كونها متفرجة على هذا الخيال، والإنسان باعتباره شخصية خيالية. بعبارة أخرى، كل المفاهيم الأساسية لأعمال بورخيس.

أما الدراسة الثانية التى قام بها بورخيس عن (ألف ليلة وليلة) فهى تستعرض الترجمات المختلفة لهذا العمل، انطلاقا من رؤيته التى تعتبر الترجمة عملية إعادة قراءة وإعادة إبداع للعمل، وذلك من خلال ثقافة وأحوال القارىء/ المترجم. أولى هذه الترجمات من ناحية التسلسل التاريخى هى ترجمة الفرنسى أنطوان جالان، وتعود إلى سنة ١٧٠٤. وكانت من أهم الأحداث التى تركت تأثيرا عظيما فى الآداب الغربية كافة، كما شكلت نقطة تحول بالنسبة للفكر الغربى، وذلك فى فرنسا أولاً. وفضل ترجمة جالان يرجع إلى إبراز السحر والعجائب وإحداث الدهشة والانبهار فى الأذهان الغربية. وما يميز هذه الترجمة محاولة جالان «تنقية» (ألف ليلة وليلة) لكى تلائم الذوق الفرنسى. لهذا، قام جالان بتنقيح وتصحيح وتخفيف بل وإغفال ما اعتبره «رعونات» ذات ذوق سيئ. لكن تحفظاته كانت مجرد ديكور اجتماعى مرجعه الحياء وليس الأخلاق. ويرى بورخيس أن (ألف ليلة وليلة) عبارة عن تكييف حكايات قديمة لكى تلائم الطبقة الوسطى القاهرية ذات الذوق «الفج والمخزى» فى نظره. لأنه، فى الأصل، كانت تلك الحكايات تخلو من البذاءات، وخاصة تلك التى تدور فى الصحراء، كانت حكايات عاطفية حزينة تدور حول تيمة رئيسية هى الموت حبا، ذلك الموت الذى «لا يقل قداسة عن الاستشهاد فى سبيل الله». فى هذه الحالة تكون تحفظات جالان هى استرجاع الكتابة الأولى للعمل. على كل، ظلت ترجمة جالان هى الأكثر قراءة برغم ما شابها من عيوب وبرغم صدور عشر ترجمات أخرى بعدها أفضل منها؛ فكل الإشارات والمدائح التى نالتها (ألف ليلة وليلة) نبعت من قراءة ترجمة جالان. وعندما يفكر الأوروبى أو الأمريكى فى هذا العمل فهو يفكر على نحو شبه دائم فى تلك الترجمة الأولى التى تميزت بالسحر والعجيب والمدهش، ممزوجا بذوق ورؤية القرن الثامن عشر الفرنسى.

لكن ريتشارد بيرتون، فى ترجمته الإنجليزية، قام بإبراز ما سماه «البذاءات» و«الطابع الهمجى» للعمل. هذا

الأسلوب نفسه نجده فى الترجمة الفرنسية الثانية التى قام بها مادروس. لكن أهمية ترجمة بيرتون تكمن فى الأسطورة التى نسجت حول المترجم بسبب مغامراته فى البلدان العربية، مما يضفى نوعا من الغرابة والأصالة على هذه الترجمة أو، كما يقول بورخيس: «استعراض ألف ليلة وليلة من خلال ترجمة سير ريتشارد ليس أقل لا معقولية من استعراضها من خلال رواية السندباد البحرى وتعليقه».

أما الترجمة الإنجليزية الأخرى فهى التى قام بها لين، فيبرز من خلالها التزمت الإنجليزى. يبرر لين تأويله لكل كلمة غامضة، كما يكثر من الهوامش التى تعلن القارئ بإغفاله ترجمة كل الإشارات التى تصورها منافية للأخلاق، كأن يقول: «تجاهلت فقرة ذميمة... حذفت شرحا مقززا... إلخ».

أما الترجمة الألمانية التى قام بها ليتمان فهى الأكثر دقة والأكثر حرفية؛ فقد اعتبر المترجم الألمانى (ألف ليلة وليلة) «فهرسا للعجائب». لذا، قام بإعادة إنتاج الأصل العربى بكل وفاء. لذلك، اعتبر بورخيس تلك الترجمة أقل قيمة من الترجمات الأخرى لأنه ينقصها ثراء الربط الأدبى: ينقصها إعادة الإبداع. كل المترجمين الآخرين قاموا بالحذف وبالإضافة والتغيير بل والتزييف فى النص الأصلى من أجل تكييفه مع مقاييسهم الفنية والأخلاقية ومقاييس قرائهم، فقاموا هكذا بإعادة خلق النص. وبعد أن عاشوا فى عالم سحرى من خلال العمل، كان من حق كل واحد منهم بدوره خلق حكايات تبرز من خلالها ثقافته الخاصة أو بالأحرى الجانب المدهش من ثقافته. لذلك شعر، من خلال الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة)، بوجود إنجلترا وفرنسا وغياب ألمانيا من الساحة السحرية.

ومن خلال مفهومه الخاص بكتاب الإنسانية الأوحد الذى يعيد كل جيل خلقه وكتابته إلى الأبد، يعتبر بورخيس الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) - وهى اثنتان بالفرنسية وثلاث بالإنجليزية وثلاث بالألمانية وواحدة بالإسبانية - كتبا مختلفة وإعادات كتابة متنوعة لهذا العمل الذى لا يكف عن النمو وعن التجلى من خلال ظواهر متنوعة.

ويواصل بورخيس دراسته ببيان الأثر الذى لا ينكر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على الآداب الغربية التى أبدعت أعمالا لم يكن من الممكن أن تولد دون قراءة هذا الكتاب. ومن أهم الأمثلة على ذلك كتاب (الليالى العربية الجديدة) لستيفنسون (Stevenson, New Arabian Nights) حيث تبرز تيمة الأمير المتنكر الذى يجوب المدينة بصحبة وزيره، والذى يقع فى مغامرات عجيبة. هذا «الهارون الرشيد» وهذا «الجعفر» الإنجليزيان يجوبان لندن التى تشبه بشدة بغداد فى (ألف ليلة وليلة). ونجد أيضا الرؤية المدهشة للندن عند تشسترتون (Chesterton)، حيث تحدث مغامرات الأب براون والرجل المسمى خميس. أما أسلوب الحكاية داخل الحكاية فقد استخدمه كثير من المؤلفين اللاحقين وعلى رأسهم لويس كارول فى روايته (أليس) (Lewis Carroll, Alice). ويذهب بورخيس إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن الحركة الرومانسية الأوروبية بدأت بقراءة (ألف ليلة وليلة)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد تيمة الشرق بين التيمات الرئيسية للحركة الرومانسية.

أما فيما يخص أعماله، فدائما يؤكد بورخيس تأثير (ألف ليلة وليلة)، وخاصة تداخل الشعر والنثر، فى كتابه (مدح الظلال). كما نجد العنصر الشرقى فى قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقوم باسترجاع رحلات السندباد السبع وقصة مدينة النحاس. وفى قصته القصيرة «الرجل على العتبة» يقوم بورخيس بتقليد الطريقة الشرقية فى الحكى، فيبدأ مستعيذاً بالله ويربط ذلك بـ (ألف ليلة وليلة).

هذا التأثير يصل إلى حد الرمز والصورة الأدبية والاستعارة الخالدة الأثيرة عند بورخيس؛ ففى إحدى قصصه القصيرة نجد كتابا يقر بوجود كوكب مدهش. هذا الكتاب يتكون من «ألف صفحة وصفحة». وفى قصته القصيرة «الأطلال الدائرية» نجد عملية الخلق نتاجا للحام، تلك العملية التى نجدها فى (ألف ليلة وليلة). ومن هنا التقارب بين الساحر فى هذه القصة وشهرزاد؛ فالساحر يقوم بخلق ابنه ـ وهو خلق مدهش ـ خلال «ألف يوم ويوم»، مثله مثل شهرزاد التى تقدم للملك شهريار ابنهما بعد ألف ليلة وليلة من الخلق المدهش.

لكن التأثير الحقيقى (لألف ليلة وليلة) يكمن فى رغبة بورخيس فى المساهمة فى كتاب الإنسانية الأوحد، وذلك بإعادة خلقه وإعادة كتابته، وهو ما يعتبره واجب كل كاتب وكل جيل. وتغليف التاريخ بالسحر هو ما يقدمه بورخيس من خلال قصته القصيرة «الصباغ المقنع حكيم» المبنية على نظرية القرين، حيث يعكس حكيم محمدا عليه الصلاة والسلام، كما عكس يهوذا السيد المسيح. ولد حكيم فى مدينة ميرف التى يطابق وصفها وصف مكة حيث ولد نبى الإسلام، وقام عمه بتعليمه مهنته، مهنة الصباغة المرتبطة أيضا بمحمد؛ ففى الدين الإسلامى، يولد كل مولود على الفطرة التى يرمز لها اللون الأبيض واللبن. كل دين يشكل صبغة تعدّل من هذا اللون الأبيض، الإسلام والقرآن هما صبغة الله: هنا يستند الفقهاء إلى الآية ١٣٨ من سورة البقرة: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة». من هنا مفهوم محمد الصباغ، رسول الإسلام صبغة الله. أتى الوحى على حكيم فى شهر رمضان يحثه على دعوة الفقراء والمساكين. ويجمع بورخيس فى صورة واحدة مفاهيم ومعتقدات إسلامية عدة؛ فنجد حكاية تطهير محمد طفلا عندما نزع الملائكة شيئا من قلبه، إلى جانب صورة معراج النبى عبر السموات حتى الوحدة، بالإضافة إلى مفهومى الجهاد والشهادة. والعبارات أزلية القدم التى يتحدث عنها تشير إلى القرآن، إلى أم الكتاب السابق على الخلق. أما الوهج الإلهى، فيشير إلى نور الله المختفى وراء سبعين ألف حجاب إذا رفعت، فإن هذا النور ـ الذى رآه النبى فى معراجه ـ سوف يحرق السموات والأرض. تلقى حكيم هذا النور، لذلك وضع قناعا على وجهه حتى لا يحرق هذا النور عيون البشر. لهذا فإن المكفوفين الذين يصحبونه كانوا مبصرين فقدوا بصرهم لأنهم رأوا هذا النور. ويربط بورخيس هذا «السحر» بـ (ألف ليلة وليلة)، المصدر الرئيسى للسحر بالنسبة له. ومن جهة أخرى، فإن هذا الوهج مرتبط بعبارة شعبية فى البلاد الإسلامية تتكرر طوال (ألف ليلة وليلة) وهى عبارة «نور النبى». فى البداية، يرفض الناس تصديق حكيم ويتهمونه بأنه ساحر ودجال، وهى الاتهامات نفسها التى وجهها القرشيون للنبى. لكن، تحدث معجزة ويبدأ الناس فى الالتفاف حوله، فتبدأ الحرب المقدسة لنشر كلمة الله. ويربط بورخيس بصورة مباشرة بين موقف حكيم فى المعارك وموقف النبى محمد؛ فنرى حكيما وهو يدعو الله من فوق ناقته الشهباء وسط المخاطر، لكن السهام كانت تصفر حوله دون أن تمسه. أما ميل حكيم للتأمل وللسلام فهى أيضا من خصائص الرسول. واعتمد حكيم فى حكمه على رفاقه، أى الصحابة، وخاصة العشرة المبشرين بالجنة، بالإضافة إلى نظام الشورى.

لكن أهم ما يميز هذه القصة القصيرة هى العناصر الجديدة التى أضافها بورخيس فى إعادة كتابته للتاريخ. فالقصة تعكس، من جهة، رؤيته الخاصة للعالم، وتعكس من جهة أخرى أثر (ألف ليلة وليلة). مثله مثل كل كاتب يعيد كتابة «الكتاب» مضيفا إسهامه الخاص، مثله مثل كل مترجم يعيد خلق النص وفقا لرؤيته الخاصة، يعيد بورخيس كتابة التاريخ. عبر بورخيس عن رؤيته الكونية الخاصة من خلال مفهوم حكيم لنشأة الكون؛ حيث نجد إله بورخيس الخفى خلف الآلهة والأشياء قد

خلق العالم على صورته. عالم البشر إذن عبارة عن مجرد تقليد ظاهرى يعكس الكون. لكن أبرز ما ينتج عن هذه الرؤية هى نظرية المرايا التى تعكس إلى ما لانهاية هذا الكون المستغلق على الفهم. وتقوم هذه الرؤية الكونية عند حكيم على رقم ٩٩٩، وهو عبارة عن معادلات رياضية لعدد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين فى الإسلام، وبالتالى فهى تعنى الكون باعتباره صورة وكلمة إلهية. وانعكاسات المرايا هذه تقوم أيضا بوظيفة تكرار الواقع القبيح، ومن هنا تنبع نظرية المرايا بوصفها الجحيم. فالجحيم هو الواقع الذى نعيشه، الذى يعكسه إلى ما لا نهاية عدد متناه من المرايا التى تطاردنا وتعيد إنتاج وجهنا وأفعالنا بصفة مستمرة، بينما الجنة هى حالة النعاس التى تسمح لنا بالهروب من هذا الواقع. لكن، فى الموت، سوف نصحو وسوف يتحتم علينا مواجهة عذاب هذا الواقع البشع مرة أخرى. يستند بورخيس فى هذا المقام على الحديث النبوى: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

هذا الوصف الذى يقدمه لنا بورخيس للجحيم عند حكيم هو الوصف نفسه الذى تقدمه جارية هارون الرشيد المثقفة فى الليلة رقم ٤٧٥ من (ألف ليلة وليلة)، مع فارق وحيد هو الرقم ٩٩٩ عند حكيم، وفى (ألف ليلة وليلة) سبعون ألفا وهو عدد علوم القرآن وفقا لعدد كلماته (انظر الزركشى، «البرهان فى علوم القرآن»). ويظهر أثر (ألف ليلة وليلة) من جهة أخرى فى البعد السحرى لحكيم. فاختفاء السحر والعجيب والمدهش، والاصطدام بالواقع عندما ينزع القناع عن وجه حكيم - هذا الواقع البشع الذى يجسده الجذام الذى كان قد أتى على وجه حكيم - كل هذا يؤدى إلى سقوط حكيم ومقتله، نظرا لاستيقاظ الناس من حلمهم الرائع. وضياع السحر يعود، فى نظر بورخيس، إلى خلل أو نقص؛ فالرقم السحرى لهذه الحكاية هو ٩٩٩ وليس ١٠٠١ الضامن لخلود الحلم الرائع.

يستكمل بورخيس إعادة كتابته وإعادة خلقه لـ (ألف ليلة وليلة) من خلال خمس حكايات أخرى تعيد إنتاج هيكل الحكاية الشرقية وتقوم على تيمات السحر والمرايا والمتاهات والقرين والأحلام. تنتسب ثلاث منها مباشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، والاثنتان الأخريان تنسبان لمؤلفين غربيين نهلوا من الثقافة الشرقية.

حكاية «الساحر المضرور» هى إعادة كتابة قام بها بورخيس للحكاية رقم ١٣ من «كتاب باترونيو» لأمير قشتالة دون خوان مانويل، الذى كان قد أعاد كتابتها بدوره عن كتاب عربى باسم «الأربعون يوماً والأربعون ليلة»، مما يؤكد مفهوم بورخيس الخاص بإعادة كتابة كل كاتب وكل جيل لنفس النص. يتجلى السحر فى حكاية بورخيس من خلال ساحر طليطلة، واحد من النبلاء يريد أن يتعلم السحر على يد الأول. يقرر الساحر أن يخضع النبيل لاختبار إنجاز الوعود، ويأمر الخادم بإعداد بعض الطيور للعشاء على ألا تقوم بطهيها إلا عندما يأمرها بذلك. تتوالى السمات الخمس لتجحود من جانب النبيل الذى يصل إلى منصب البابا ويرفض إنجاز وعوده، بل ويرفض إعطاء بعض الطعام للساحر. عندئذ ينجلى المفتاح السحرى للطيور عندما يأمر الساحر الخادم بطهيها، فيجد النبيل نفسه مرة أخرى فى قبو منزل الساحر فى طليطلة. كل ما كان قد حدث له لم يكن سوى حلم سحرى تبخر عندما رفض النبيل إنجاز وعوده.

أما حكاية «مرآة الحبر» فيأخذها بورخيس عن كتاب «مناطق البحيرات فى أفريقيا الاستوائية» لريتشارد بيرتون (The Lake regions of Equaroial Africa). يكمن العنصر السحرى فى هذه الحكاية فى الساحر الذى تنقذ إجادته للسحر حياته؛ إذ يقوم برسم مرآة من الحبر فى اليد اليمنى ليعقوب الشكاء، أقسى حكام السودان. إنها دائرة تحوى الكون بأكمله، وهى أيضا مرآة تعكس صورة الواقع بما فيه من «تعذيب وتشويه وعقوبات واستمتاع

الجلاد القاسى». ومرآة الحبر هذه لها بعد فولكلورى، ففى بعض البلدان الشرقية يلجأ البعض لما يسمى المندل، وهو عبارة عن فنجان من الحبر، للبحث عن الأشياء المفقودة. أما مرآة الحبر فى هذه الحكاية فهى تعكس صورة شخص ملثم يتوق الحاكم لرؤية وجهه. إنه الكون مستغلق الفهم، السر الإلهى الذى لا نصل إليه إلا بالموت. فالموت هو عقاب من يحاول انتهاك هذه الأسرار، من يحاول معرفة ما يجب أن يجهله. بالفعل، نجد أن الرجل الملثم يحمل وجه الحاكم، فيرى هذا الأخير موته منعكسا فى مرآة الحبر ويشاهده شخصية خيالية تحولت إلى متفرج للخيال الذى هو بطله. ينهى بورخيس الحكاية بعبارة شرقية «سبحان الحى الذى لا يموت والذى بيده العفو والعقاب».

أما حكاية «الاثنان اللذان حلما» فهى تقوم على تيمة سيمترية الأحلام. فنجد رجلا فى القاهرة يحلم، وهو نائم أسفل شجرة تين فى حديقة منزله، أن سعده وثراءه موجودان فى أصفهان، فيقوم برحلة إلى بلاد الفرس بحثا عنهما. هناك، يقابل رجلا آخر ويروى له حلمه، فيسخر منه الفارسى ويقول له إنه إنسان غير عاقل، فهو أيضا قد حلم بأن ثراءه موجود بحديقة بالقاهرة بجانب شجرة تين، لكنه لم يعط أى اهتمام لما أسماه أكذوبة. يعود الرجل الأول إلى القاهرة، وفى حديقة منزله، التى كان قد تعرفها من خلال وصف حلم الفارسى، يجد كنزا. لقد كوفئ لأنه آمن بسحر الحلم واتبع الخط السحرى. إن المقاصد الإلهية لا يمكن التوصل إلى معرفتها، لكننا نسهم فى تحقيقها من خلال المدهش والعجيب. لذلك، يختم بورخيس حكايته بعبارة شرقية تسبح بكرم الله ومقاصده الخفية: «سبحان الكريم الخفى».

حكاية «الملكان والمتاهتان» هى عبارة عن تنويعة على حكاية أخرى لبورخيس هى «ابن خاقان البخارى المتوفى داخل متاهته»، وهى أيضا حكاية داخل الحكاية سابقة الذكر. وبرغم أن بورخيس ينسبها لـ (ألف ليلة وليلة)، إلا أنها لا وجود لها لا فى الأصل العربى ولا فى أى ترجمة. تبدأ حكاية بورخيس بالطريقة الشرقية: «يحكى والله أعلم». يقرر ملك بابل بناء متاهة، لكن بناء المتاهات هو فعل الله وخلقه للكون. وبالتالى فبناء متاهة من قبل البشر هو تحد لله. يقوم ملك بابل بدعوة ملك العرب ويدخله المتاهة حيث يضل طريقه. يتضرع ملك العرب إلى العناية الإلهية ويتمكن من الخروج من المتاهة. ودون أن يشكو، يذهب إلى ملك بابل ويعلمه أنه هو أيضا لديه متاهة فى بلاده. وعند عودته إلى مملكته، يقوم بغزو مملكة بابل ويأسر ملكها، ثم يحمله إلى الصحراء حيث يتحول إلى منفذ للإرادة الإلهية. إنها الصحراء، متاهة العربى، حيث لا توجد سلالم أو أبواب أو سراديب أو حوائط. يتركه فى الصحراء حيث يموت ملك بابل من الجوع والعطش. إن محاولة تقليد فعل من أفعال الله يساوى الشرك به، مما يتطلب العقاب والموت. فعقاب الله هنا هو التيه فى المتاهة الإلهية ـ الصحراء التى توازى الكون ـ لمن ينتحل إحدى صفات الله ويقوم ببناء متاهة إنسانية. ونهاية الحكاية هى أيضا على الطريقة الشرقية: «سبحان الحى الذى لا يموت». فى الحكايات الأربع التى قمنا بعرضها، يتجلى أيضا بعد المواعظ الأخلاقية الذى يميز (ألف ليلة وليلة).

حكاية «غرفة التماثيل» هى إعادة كتابة قام بها بورخيس عن «حكاية خاصة بفتح طارق بن زياد لبعض مدن الأندلس»، وهى حكاية تمتد من منتصف الليلة ٣١٥ حتى منتصف الليلة ٣١٦ من كتاب (ألف ليلة وليلة). وحكاية (ألف ليلة وليلة) هى بدورها إعادة كتابة لبعض الأساطير التى نسجت حول فتح العرب لإسبانيا، مثل: «بيت الأقفال فى طليطلة» و«مائدة سليمان» اللتين وردتا فى كتب الرحالة المسلمين، وتنسبان إلى الليث بن سعد. فى البداية كانت عبارة عن حكايات

قصيرة، لكن تولد عنها نبع من التفاصيل العجيبة المدهشة أدت إلى بناء أسطورة أصبحت فيما بعد جزءا من (ألف ليلة وليلة) (محمود على مكى، «مصر وأصول كتابة التاريخ العربى الإسبانى»، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧).

إنها إذن الأسطورة هى التى جذبت بورخيس: الرواية المدهشة للحدث التاريخى، وهو ما يقوم به هو أيضا فى إعادته كتابته، مغلفا التاريخ بالسحر. نجد، فى حكاية بورخيس، بعض التغيير والإضافات بالنسبة للأصل العربى. فى النص العربى، يصمم ملك المسيحيين على فتح المنزل المغلق بالأقفال، وبالداخل، يقرأ نبوءة قدوم العرب. فى العام نفسه، يفتح طارق بن زياد إسبانيا ونكتشف معه ما يحويه المنزل: الكنوز ومائدة سليمان وكتب السحر والمرآة التى تعكس الكون. فى نص بورخيس، يصاحب وصف الكنوز دخول ملك المسيحيين المنزل، لأن هذه الكنوز، التى تفقد فى لحظة اكتشافها، هى عقاب من يصر على هتك الأسرار ومعرفة ما يجب أن يجهله. هذا ما تؤكده إحدى إضافات بورخيس على النص الأصلى: «أخفوا عنه السلسلة الحديدية التى تحمل المفاتيح، وقالوا له إن إضافة قفل آخر أسهل من فتح أربعة وعشرين قفلا. لكن الملك كان يردد بفطنة مدهشة: أريد أن أرى محتوى هذا القصر». هكذا نجد أن الإغراء هو فى الوقت نفسه العقاب، لأن الوصول إلى هذه الكنوز يؤدى إلى ضياعها ودخول العرب. من هنا، الموعظة الأخلاقية المميزة لـ (ألف ليلة وليلة). هناك عنصر شرقى آخر أضافه بورخيس هو الإشارة إلى النبلاء وكبار رجال بلاط ملك المسيحيين بكلمات «وزير» و«أمير» العربية بالحروف اللاتينية. بعض إضافات بورخيس تهدف إلى تكثيف السحر. ومثال على ذلك، عند ما خلع ملك المسيحيين الأقفال وفتح الباب، يضيف بورخيس: «وفتح الباب بيده اليمنى التى سوف تحترق إلى الأبد». نهاية حكاية (ألف ليلة وليلة) تروى أن طارقا بن زياد بعث بالكنوز إلى الخليفة. ويضيف بورخيس أن الخليفة «وضعها داخل هرم». الإشارة إلى الهرم، بكل ما يحمله من دلالات الغموض والأسطورة، هى عنصر سحرى أضافه بورخيس لتعزيز عامل المدهش والعجيب فى نصه. يمكننا القول إذن، كما يقول بورخيس، إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مستمر فى حيويته ووجوده وإعادة خلقه. هذا ما أكده بورخيس بمساهمته فى هذا الكتاب الخالد، على مستوى الكتابة والقراءة.

يبقى بعد أخير خاص بأثر (ألف ليلة وليلة) فى الآداب المختلفة، وهو البعد الخاص بأدب أمريكا اللاتينية. هناك علاقة حميمة، من وجهة نظر بورخيس، بين هذا الكتاب وقارة أمريكا اللاتينية. تلك العلاقة تقوم على التشابه بين عربى الصحراء والجاوشو (الفارس الراعى) فى البامبا (المراعى البرية الشاسعة فى قارة أمريكا الجنوبية). ينتمى الاثنان لنموذج الفارس وموقفه من المدينة. ويقارب بورخيس بين العربى والجاوشو، فالاثنان يخشيان المدينة ولا يستطيعان العيش بين أربعة جدران. الجاوشو يخشى المدينة، مثل البدو الذين يغطون وجوههم، وفقا لرواية بورخيس، عند دخولهم المدن العربية. هناك إذن تطابق بين الصحراء والبامبا. ومثل الحكايات القديمة العاطفية الحزينة المرتبطة بالصحراء والتى تدور حول الفراق والحنين والموت حبا، نجد أن الأدب الشعبى فى أمريكا اللاتينية يتميز بالحزن وبالأمثولة الجامدة. فالمكان، فى هذا الأدب، يعنى الزمان والتاريخ، من خلال الوجه المؤثر للفارس الذى تختلط فيه البطولة بالحقارة، هذا المزج الذى نجده أيضا فى (ألف ليلة وليلة). لذلك، يرجع بورخيس أصل الحزن فى هذا الأدب الأمريكى اللاتينى إلى أصل الحزن عند بدوى الصحراء الذى فقد جنته وأسر فى المدينة. نستطيع إذن القول بأن البدوى، فى المدينة، يحن إلى صحرائه ويحاول الهروب من أسوار المدينة من خلال الأحلام، وذلك بخلقه أدبا قائما على المدهش والعجيب جسدته ببراعة

حكايات (ألف ليلة وليلة). وبالمثل الجاوشو، فى المدينة، يحن إلى البامبا ويحاول الهروب إليها من خلال الأحلام بخلقه أدبا قائما على المدهش والعجيب الذى يهيمن على أدب أمريكا اللاتينية. هذا ما يفسر الحفاوة التى استقبل بها كتاب (ألف ليلة وليلة) فى قارة أمريكا اللاتينية؛ حيث مارس تأثيرا كبيرا، وحيث وجد تربة خصبة لإعادة إبداعه. نستطيع، إذن، أن نعتبر أن المدهش والعجيب الذى يميز أدب أمريكا اللاتينية وريث شرعى لـ (ألف ليلة وليلة). وهو ما يؤكده كثير من كتاب هذه القارة، ومنهم بورخيس، حتى وصل الأمر عند جابرييل جارثيا ماركيز إلى أن قال عند تسلمه جائزة نوبل فى الأدب: «أدين بهذه الجائزة لحكايات جدتى ولألف ليلة وليلة».

وفى الختام يمكننا القول إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مثل، بالنسبة لبورخيس، مرجعا أساسيا، فلسفيا وأدبيا فى الوقت نفسه. فمن ناحية بنائه، جسد له هذا الكتاب رؤيته الخاصة للعالم. ومن حيث محتواه، أكد له نظريته الأدبية التى استعرضنا أهم نقاطها. ولم يبق لنا سوى تأكيد أثر (ألف ليلة وليلة) على بورخيس بصفته كاتبا نهل من الثقافة العالمية ومن الثقافة الغربية المتأثرة بهذا الكتاب، وبصفته أرجنتينيا حيث يسود المدهش والعجيب فى بلده كما فى أدب أمريكا اللاتينية بصفة عامة.

المراجع والمصادر:

(١) بورخيس، **الأعمال النثرية الكاملة** (١٩٧٥ ـ ١٩٣٠) ثلاثة أجزاء، برشلونة، ١٩٨٥.

(٢) **ألف ليلة وليلة**، مكتبة محمد على صبيح وأولاده، الحسين، القاهرة.

(٣) أنطوان جالان، **ألف ليلة وليلة**، الترجمة الفرنسية، باريس، ١٩٦٥.

(٤) محمود على مكى، **مصر وأصول كتابة التاريخ العربى الإسبانى**، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧.

(٥) نصر حامد أبوزيد، **فلسفة التأويل**، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٣.

(٦) هالة أحمد فؤاد، **الإنسان الكامل عند محيى الدين بن عربى**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠.

حوار

□ ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية.
(حوار مع نجيب محفوظ)



نجيب محفوظ لـ «فصول»*:

«ألف ليلة» أحاطت بالحضارة الشرقية

لهذا الحوار مع «نجيب محفوظ»، **فى سياق هذا العدد من «فصول»** عن (**ألف ليلة وليلة**)، أهمية خاصة، ليس لأنه حوار مع محفوظ صاحب «نوبل» (فقد كان - قبل نوبل بعقود - الكاتب الذى استطاع أن ينتقل بفنّ الرواية، فى العربية، انتقالاته الأساسية الكبرى).. وليس لأنه أول حوار تجريه «فصول» مع محفوظ، و إنما- أساساً - لأنه حوار مع الروائى العربى الكبير الذى يشيد رواية كاملة، واحدة على الأقل (ليالى ألف ليلة)، على (ألف ليلة) تشييداً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأجواءها وعناصرها الفنية، فضلاً عن أنه تمثل عالم (ألف ليلة)، على مستويات متنوعة، فى روايات أخرى عدة له.

تنوعت أسئلتنا لنجيب محفوظ، فى هذا الحوار، وتنوعت إجابات نجيب محفوظ. اتسمت بالتفصيل أحيانا وبالقصر أحيانا، ولكنها ظلت مثقلة بإرث من التجربة والخبرة، كاشفة عن تلك المساحة التى يتقاطع فيها إبداع محفوظ وإبداع «ألف ليلة»، وأحالت إلى «دور» مـا ، «يمكن» - أو كان «يجب » - أن يقوم به النقد. على كل حال، وأيا كانت الأسئلة من «فصول»، وأيا كانت الإجابات من «نجيب محفوظ»، ففى هذا الحوار كشفٌ لمساحة يتقاطع فيها عملٌ مبدعٍ كبير، فرد، مع عمل تراثى، جماعى، عظيم.

هكذا كانت أسئلة «فصول»، وهكذا كانت إجابات «نجيب محفوظ»:

● **فلنبدأ بهذا السؤال التقليدى تماما:**
كيف كان تعرفك الأول على (ألف ليلة وليلة)؟

---

*أجرى الحوار: حسين حمودة.

كيف كان أثرها فيك أو تأثرك بها؟ هل رأيت فيها - فى ذلك الوقت - عملاً يمكن أن يوضع فى مصاف الأعمال «الكلاسيكية» الرفيعة ؟

■ نجيب محفوظ : تعرفت على (ألف ليلة وليلة)، أول ما تعرفت، فى فترة الصبا. وقد تمّ هذا التعرّف خفية، وتسللاً. لم نكن نستطيع أن نذكرها فى أحاديثنا وقتذاك. لم نكن نستطيع أن نقول، فى بيوتنا، إننا نقرأ (ألف ليلة وليلة). لا تستطيع أن تعرف كل الأسباب الكامنة وراء هذا، ولكنك تستطيع أن تربط هذه الأسباب بـ «حاجز أخلاقى» أو ما إلى ذلك.

كنت أنا، مع أصدقائى، نأتى بنسخة من (ألف ليلة) ونذهب إلى حقول «العباسية» (كان ذلك فى «العباسية» أيام أن كانت حقولا!). كنا نذهب إلى حقل من هذه الحقول ونجلس لنقرأ حكاياتها. طبعا، فى هذه السنّ، كانت تجذبنا بصفة خاصة حكاياتها الجنسية (أنا أكلمك بصراحة!!)، كما كانت تجذبنا أيضا الحكايات التى تناسب أعمارنا.

لكنى لم أعرف القيمة الحقيقية لـ (ألف ليلة) إلا بعد أن قرأت عنها الدراسات التى قدمها بعض كتابنا ودارسينا. فهمت من هذه الدراسات أن (ألف ليلة) عمل عظيم، وأن الغرب مهتم بها اهتماما كبيراً.. وما إلى ذلك. من هنا، أعدت قراءتها مرة أخرى، وكنت، مع هذه القراءة الثانية، قد دخلت فى طور النضج.

لقد اكتشفت، فى هذه القراءة الثانية الناضجة، أن (ألف ليلة) قد استطاعت أن تعبر عن عالم بأكمله؛ بعقليته وبعقائده وبخيالاته وأحلامه، لقد اكتشفت أنها عمل فريد بحق، تقف فى مصاف الأعمال الإنسانية الكبيرة.

● **ألم تكن ثنائية «الشعبى» و «الفصيح»، ثنائية «المبتذل» و «الرفيع»، ضمن رؤيتك لموروث القصّ العربى، فى أى مرحلة من مراحل نموك الفكرى والثقافى؟**

لقد حافظت، دائما ، على شروط تتصل بما يسمى «الرصانة» و «الجزالة» اللغوية، ولكنك - فى الوقت نفسه - أعليت من شأن «اليومى» ، المعيش، الحى .. كيف تطورت نظرتك لهذه الثنائية التى كانت مطروحة فى الثلاثينيات والأربعينيات .. كيف «قيّمت » ، فى

هـذا السـيـاق ، عـمـلاً مـثل (الـف ليلة) راى فـيـه بعضهم نوعاً من «الابتذال» ؟

■ **نجيب محفوظ :** «الابتذال» الذى يمكن أن يراه بعضهم فى (ألف ليلة) هو «الابتذال الإنسانى» ـ إن صح القـول؛ هو الابتـذال الطبـيـعى العـادى الذى هو قـائم فى كل مجتمع إنسانى. إن مؤلف (ألف ليلة) ، أو بالأصح مؤلفيها، قد رووا وكتبوا بعفوية عن «واقع الحياة» ، فخرج «واقع الحياة» هذا بكل ما فيه من عمق وبساطة معاً، وأيضاً بكل ما فيه من خصوصية وابتذال؛ كل هذا قد خرج فى «كل» واحد لا يتجزأ. لقد صيغت (ألف ليلة) ، فى الحقيقة، فيما يشبه «دائرة معارف» نفسية اجتماعية متكاملة، وسعت إلى أن تحتوى الحقائق الإنسانية بكل ما فيها من مستويات، وبكل ما فيها من جوانب حقيقية، خفية أو معلنة.

● **عندمـا بدات تمنح للكتـابة حـيـزاً كـبـيـرا، إن لم يكن الحيز الأكبر، من حياتك واهتماماتك، خصوصا بعد رواياتك (رادوبيس) و (عبث الأقدار) و(كفاح طيبة).. مـا الأعـمـال التـراثيـة، التـاريـخـيـة خصـوصـا، التى تصورت أن بإمكانك الإفادة منها فى كتابتك ؟**

■ **نجيب محفوظ :** لقد رجعت إلى التاريخ مرة أخرى فى بعض أعمالى المتأخرة نسبياً، منها مثلا (العائش فى الحقيقة). ورجعت إلى الأعمال التراثية العربية فى بعض أعمالى الأخرى، مثلا (رحلة ابن فطومة).

● **لـ (الف ليلة وليلة) حضور مباشر فى روايتك (ليالى الف ليلة). كيف تم تشكُّل هذا الحضور؟ ما تفاصيل عـلاقـتك، قـبـل كـتـابة هذه الرواية، أو فى مرحلة التجهيز لها، بـ (الف ليلة).. ما تصورك لإسهامات العناصر الفنية لـ (الف ليلة) فى صياغة روايتك ؟**

■ **نجيب محفوظ :** لقد جاءتنى فكرة أن حكايات (ألف ليلة وليلة) يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلا ومتكاملاً بقدر الإمكان؛ أى بقدر التداخل والتكامل نفسيهما اللذين نجدهما فى حكايات (ألف ليلة وليلة) .لذلك، أعدت قراءة (ألف ليلة) مرة أخرى، واستخرجت منها مجموعة

من «التيمات» المختلفة، ووجدتها ـ عندئذ ـ تدعونى للكتابة عنها. طبعا ليس كل عمل، ولا كل تجربة، يغريك أو تغريك للكتابة عنه أو عنها. لكنى، على أية حال، وجدت فى (ألف ليلة) أشياء ودوافع تدعونى للكتابة عنها؛ ومن ثم كانت روايتى (ليالى ألف ليلة).

أعتقد أننى، فى هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتى الكبرى الأساسية، وأننى قمت بذلك فى مزيج بين ما يمكن أن تسميه «الواقعية السياسية» و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك ـ إن شئت ـ أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت فى (ألف ليلة) مساحة كبيرة تمكننى من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف.

● **هناك ايضا حضور واضح للراوى او الراوية فى اعمال اخرى لك، خصوصا (اولاد حارتنا) و(الحرافيش)، بل حتى (قشتمر) .. اقصد الراوى صاحب الصوت الحميم، المجاوز حتى للراوى العليم المهيمن الذى يصوغ، روائيا، العالم من خلال رؤاه واحكامه القيمية ..**

هل لهذا الحضور، لهذا الراوى الحميم، وشائج تربطه بحضور الرواة فى اعمال شعبية عربية: السير الشعبية و(الف ليلة) مثلا؟

■ **نجيب محفوظ:** ليس هذا مستبعداً، بل ربما كان صحيحاً. أريد أن أقول لك إننى قرأت أعمالاً عدة من التراث الشعبى، من بينها (سيرة عنترة) و(حمزة البهلوان) و(ألف ليلة وليلة)، فضلاً عن «أيام العرب».. ولابد أن تكون هذه الأعمال قد أثرت، بشكل أو بآخر، فى نتاجى.

لكن، على أى الأحوال، يصعب علىّ أن أتحدث عن تأثير هذه الأعمال فى رواياتى، ربما يصعب على أى مؤلف أن يتحدث عن مثل هذا التأثير على مؤلفاته، وربما كان هذا الحديث أكثر سهولة على من يقوم بنقد رواياتى. ما يسهل قوله، بالنسبة إلىّ، أن أتحدث بما تحدثت عنه حول كتابتى رواية (ليالى ألف ليلة)، وبالتالى حول تأثرى المباشر بحكايات (ألف ليلة). أما فيما يتصل بتأثير هذه الحكايات، تأثيرا غير مباشر، على عمل مثل (الثلاثية)، فهذا أمر يمكن أن تقوم به أنت على نحو أفضل مما أقوم به أنا، وربما تستطيع أن تخرج بنتيجة تؤكد أن تأثرى بـ (ألف ليلة) فى (الثلاثية) أكبر من تأثرى بها فى (ليالى ألف ليلة) نفسها.

إن حديثى فى هذه المنطقة صعب؛ لأنه متصل بتلك المساحات غير الواعية، التى تشبعت بها الروح وهى تروى أو وهى تحكى.

- **تعدد الرواة للحدث الواحد فى روايتك (ميرامار) قد يرتبط - مع الاختلاف طبعا - بتعدد الرواة للحكاية الواحدة او للحدث الواحد فى بعض حكايات الموروث العربى او بعض حكايات (الف ليلة)، كما قد يكون جزءاً من السعى لتطوير الراوى التقليدى فى فن الرواية ..**
إلى اى من التجربتين ترد صياغة الراوى فى (ميرامار) ؟

■ **نجيب محفوظ :** لست أعرف. حقا، لست أعرف على وجه اليقين.
طبعا «تعدد الرواة» شكل أدبى، روائى، معاصر. و«الراوى العليم» الذى يعرف كل شئ، الذى أشرت أنت إليه، هو أصل الرواية الغربية. قد يكون لتعدد الرواة فى (ميرامار) صلة بتعدد الرواة فى بعض حكايات الموروث العربى، وقد يكون هذا التعدد نوعاً من الحوار مع شكل الراوى العليم، أو نوعاً من «إعادة» النظر فى شكل الراوى العليم.

- **من السرد الاحادى الذى يسير فى اتجاه واحد، فى رواياتك الأولى (مرحلة «القاهرة الجديدة») .. إلى السرد المتعدد ، الذى يتداخل فيه الراوى مع عالم الشخصية (فى روايات مثل «اللص والكلاب» «الشحاذ» ، «ثرثرة فوق النيل») .. إلى السرد القائم على «صوت حكيم» ، مثقل بإرث صوفى، يحتفى بالاختزال الشديد (فى «الحرافيش» والحلقات المنشورة حتى الآن من «اصداء السيرة الذاتية»).**
هل لهذا التعدد السردى اواصر تربطه بتعدد السرد فى كتابات متنوعة من الموروث العربى ؟

■ **نجيب محفوظ :** ربما هذا صحيح. بل لعله صحيح تماماً. لماذا؟ لأننى تأثرت تأثراً كبيراً بالتراث العربى، وأنت تعرف الحكايات العربية التى كانت تروى على أنها تاريخ، فى (الأغانى) للأصفهانى، أو (الكامل) للمبرد، وما إليهما. لقد كانت هذه الحكايات تقع فى منزلة تتوسط بين «التاريخ» و «القصة». طبعا كانت

(*) أجرى الحديث يوم ١ / ٣ / ١٩٩٤ .

«الحدوتة» مقصودة فى هذه الحكايات، ولكن كان الهدف الفنى فيها يدفعك للتوقف والتأمل، ويدفعك للتساؤل حول من يكون «المتكلم» فى هذه الحكايات، بل يدفع بك إلى التشكك وإلى أن ترى فى «المسألة» برمتها شيئاً آخر. إذن، لقد كان المتكلم، فى مثل هذه الحكايات، يمزج التاريخ بشئ آخر. أيضا، فى مثل هذه الحكايات، هناك ما تلاحظه من القصر الشديد، بل الاختزال فى العرض. وربما كان لهذا القصر والاختزال ارتباط بعقلية العرب ونظرتهم للأشياء؛ فهم لا يميلون كثيرا إلى التحليل والتفاصيل الدقيقة. يمكنك، مثلا، أن تقرأ: «دخل فلان على عبدالملك بن مروان فاعتدل وقال..»، دون أن تعرف أين كان يجلس «عبدالملك بن مروان»، ودون أن تعرف شيئا عن تفاصيل الحجرة ـ مثلا ـ التى كان يجلس فيها، ولا عن الملابس التى كان يلبسها من دخل عليه.. إلخ. فقط، هناك «عبدالملك بن مروان» وهناك من «دخل عليه»!

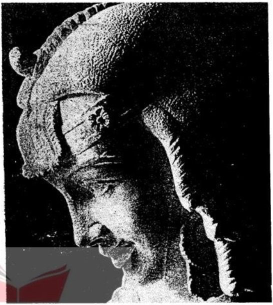
وربما كان الاختزال فى السرد ، فى بعض أعمالى، مرتبطا بالاختزال فى مثل هذه «الحكايات ـ الأخبار».

● **كيف تنظر لتلك المساحة الكبيرة من «الحرية» أو «التحرر» التى انطوت عليها (ألف ليلة) ، برغم إنتاجها ـ أيا كانت مصادرها : هندية ، فارسية ، عربية (عراقية ومصرية) ـ قبل قرون عدة..**

هل ترى هذه المساحة من حرية الإبداع أقل رحابة الآن لدى المبدع العربى المعاصر؟

■ **نجيب محفوظ :** الأدب العربى القديم كله ارتبط بقدر من الحرية، ربما لا يوجد مثيل له فى الأدب «الإفرنجى». لكن السبب الأكبر فى ذلك يرجع إلى أن هذا الأدب العربى القديم كان «أدبا خاصا»، كان «أدب مجالس»أو «أدب سمر». طبعا لم تكن هناك، وقتذاك، صحافة ولا إذاعة ولا تليفزيون، ولا أى وسيلة تساعد على الانتشار الواسع للأدب، الذى نشهده الآن . كان أبو نواس، مثلاً، يجلس مع أصحابه، ويقومون بنوع من «المساجلات الشعرية»، تماما كما تفعل جماعة من الأصدقاء الآن؛ إذ تجلس فى «سهرة» وتقوم بـ«التنكيت» فيما بينها. هنا وهناك، قديما وحديثا، لا يسمع أحد عن ما دار بمثل هذه الجلسة.

طبعا كان هناك رواة يحفظون هذه المساجلات وغيرها ويسجلونها. وكان هناك خطاطون ونساخون يخطون وينسخون هذا كله ويحفظونه. لكن، ظل هذا كله منحصراً فى دائرة «صفوة» بعينها، جماعة صغيرة محدودة، أو «إنتليجنسيا» صغيرة العدد. لم يكن «الجمهور العريض» يعرف الكثير، بل ربما لم يكن يعرف شيئا، عن هذه «الصفوة» أو «الجماعة» أو «الإنتليجنسيا». ولذلك، لم تكن هناك «رقابة»، وكانت هناك حرية واسعة لدى الذين يتحركون داخل هذه الدائرة المحدودة .



شـــهـــرزاد ـ نحت رخـــام
للفنان المصرى محمود مختار.

بل رغم هذا، رغم ضيق هذه الدائرة المحدودة التى تتمتع بالحرية، فإنك تجد شاعراً مثل بشار بن برد قد فقد حياته بسبب الشعر.

طبعا، كانت هناك أسباب أخرى للحرية فى تلك الدائرة المحدودة. وطبعا، كان بعض هذه الأسباب يرتبط بالناحية السياسية. لكنى أتصور أن السبب الأكبر فى هذه الحرية كان متصلا بأن من تمتعوا بها كانوا أشبه بمن «يخاطبون أنفسهم»، فى مجالس خاصة.

فى الحقيقة، باختصار، لم تكن هذه المساحة الكبيرة من الحرية التى تمتع بها المبدعون العرب القدامى بسبب أنهم كانوا أكثر تقدما منّا، وإنما بسبب أنهم كانوا «يتكلمون كلاما خاصا» فى جلسات خاصة.

الأديب اليوم يخاطب جمهوراً عريضاً.. وهذا الجمهور له «ترمومتر» حياة، وتقاليد، ودين. وهناك «دولة ساهرة»، وهناك «مربّون».. إلخ. لذلك، فما نكتبه اليوم يعتبر «مؤدبا» جداً بالقياس للتراث العربى الإسلامى القديم!

لقد كان تعبير المبدعين العرب القدامى مطلقا، وحراً بشكل كامل، وكانت تجاربهم فى الكتابة تتطرق إلى كل الموضوعات تقريبا، من «الإلهيات» وحتى الجنس. لذلك، لا يمكن مجاراتهم، اليوم، من هذه الناحية، إلا على مستوى كتابة أوراق خاصة ليست للنشر.

ليس هناك شاعر أو ناثر اليوم، مهما كان قدره، وأينما كان، حتى في أوروبا، يستطيع أن يكتب كما كتب أبو نواس أو حسين الضحاك، مثلا، أو كما كتبت (ألف ليلة وليلة) التي كانت تتردد في «دوائر خاصة» أخرى، أوسع قليلاً.

● لك، ولخورخي بورخيس، تجربة عميقة وثرية في تناول الزمن (وقد توقف بورخيس عند عنصر الزمن في «الف ليلة» وافاد من صياغته)* .

هل تتصور ان اطروحاتك الخاصة بالزمن (خصوصا في «الحرافيش» و «أصداء السيرة الذاتية»؛ وتاملك امتداده واتصاله ودائريته، والحكمة الناجمة عن هذا التامل.. إلخ - هل تتصور ان هذه الأطروحات حول الزمن تتصل بصياغته المتحققة في التراث الصوفي وفي (الف ليلة وليلة)؟

■ **نجيب محفوظ**: ربما كان صعباً، بالنسبة إلي، أن أجيب عن هذا السؤال. إذا كان للزمن معنى في ذهني فليس ذلك نتيجة لتفكيري في الزمن، لا على المستوى العلمي ولا على المستوى الفلسفي. وإنما الزمن قد تشكل من خلال وجداني. ولا أعرف، على نحو دقيق، النتيجة التي يخرج بها الزمن عبر هذا التشكل ليظهر - في محصلة نهائية - في أعمالي. تستطيع أن تنظر لهذا الزمن في أعمالي، وأن تحكم عليه، وتحدده، وترى فيه ما إذا كانت تكمن وراء صياغته «لمسات صوفية» أو «دينية» أو «علمية»، أو تأثرات بـ (ألف ليلة) مثلا، أو ما إذا كان نتاجاً لهذا كله. طبعا من الممكن لمثل هذه «اللمسات» أو «التأثرات» أن تكون أكثر وضوحا، وأكثر بروزا، في عمل من أعمالي، وأكثر خفوتا في عمل آخر، لكنى لا أستطيع أن أحدد ذلك.

● مازالت (الف ليلة) حتى الآن تثير فينا كل هذا الإحساس بالمتعة.. ومازالت تستلهم في الإبداع، العربي والإنساني، في فنون لغوية وغير لغوية.. ما تصورك للملامح الأساسية التي تجعل من (الف

* انظر مقالته والمقالات المنشورة بهذا العدد من «فصول» .

ليلة) عملاً يتمتع بكل هذه القدرة على مقاومة الفناء، على الامـــتـداد والحـيـــاة فى الـزمن ؟

■ **نجيب محفوظ :** أتصور أن هذا مرتبط، أولا، بصدق (ألف ليلة)؛ صدقها الكامل فى التعبير عن زمانها، لأنها استطاعت أن تعكس ما يمكن أن تسميه «رؤية حضارة»، سواء على مستوى الحياة اليومية البسيطة أو على مستوى الحياة الفكرية. إنك تجد فى (ألف ليلة) تلك الجارية التى استطاعت أن تلمّ بـ «الشريعة» من أولها إلى آخرها.

● **الجارية «تودد»..**

■ **نجيب محفوظ :** نعم. استطاعت الجارية «تودد» أن تقدم مثالاً عن الإلمام بجانب مهم من جوانب الحياة الفكرية التى عبرت عنها (ألف ليلة)..

إن (ألف ليلة)، فى محيطها، تقدم ما قدمته رواية مارسيل بروست (البحث عن الزمن الضائع). وإذا كان عالم رواية بروست قد انحصر فى مساحة محدودة من شعب فرنسا (أقصد جماعة «الجرمان»)، دون أن يعرف شيئا عن باقى شعب فرنسا، فإن (ألف ليلة) قد أحاطت بالحضارة الشرقية كلها، وعبرت عن هذه الحضارة الشرقية كلها. أقول «الحضارة الشرقية» وأعنى ذلك؛ أعنى حضارة أوسع من «الحضارة الإسلامية» نفسها.

●

ليلتى الثانية بعد الألف .. لا تنتهى

إدوار الخراط

• كان جابر صاحبى ، زمان، أكبر جماعة الصغار فى مدرستنا (النيل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا، يضع رِجْلاً هنا ورجْلاً هناك. وبعد الامتحانات التى عقدت فى تلك السنة، لأول مرة فى حياتى، تحت خيمة عالية نصبت فى الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملوّن ومزخرف كقماش شوادر الأفراح والمآتم، قال لى جابر إن عنده سحّارة ملآنة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إننى أريد أن أقرأها،كلها، فى الإجازة، فقال لى تعال؛ ووصف لى أين بيتهم.

كان بيتهم فى شارع ١٢ من ناحية كرموز، دخلت من الباب الخشبى من فوق عتبة رخامية ممسوحة. وفوجئت بالسماء فوقى، وكان فى جانب الحوش الذى جرت فيه الفراخ من أمامى، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق، تخبز. سألتها عنه فرحّبت بى وقالت لى هُوّ انت صاحبه؟ يا أهلا يا ضناى ونادته بصوت عال، ودخلت معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط، وكان أبوه راقداً على كَنَبة، ومغطى بملاءة مصنوعة من خرق ملونة قديمة مخيطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة، وركع جابر أمام الكنبة وفتح لى غطاءً قائما عمودياً يفتح إلى جنب فى بطن الكَنَبَة التى كان يرقد عليها أبوه، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم. ولكن الرجل العجوز قال لى اتفضل يا بنى خد اللى انت عايزه دا جابر أخوك وكلّمنى عنك كتير ربنا يخليك يا بنى وِيدّيك الصحة انت واللى زيك يا ربّ يا كريم. ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شئ والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زيدان

وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكنبة أنتقى منها مالم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أصهار خالى سوريال، وتشجعت فمددت يدى أيضا تحت الرجل الراقد بضعف واستسلام، مغمض العينين شاربه الكبير مصفر تماما ووجهه متهضّم جافّ وملئ بالتجاعيد الخشنة، وخرجت يدى برصّة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جلْدة ورقيّة خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه رسم ساذج الخطّ ومغو لامرأة جالسة على ركبتيها، تضع فخذيها تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها المتجاورة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفّها العربى مدبّب الطرف، وهى ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة، مربّعة، مفروشة على صدره، متربّع، ظَهره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فثدياها أحدهما قائم ومكوّر والآخر متهدّل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب.

وقرأت أعلى الرسم «ألف ليلة وليلة» بالخط الرقعة، وعندما فككت الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام فى غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان، وخفق قلبى بشدة. سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر فى أن يعيرنى الكتاب ولكنى أغريته بمجموعتى من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطينى الجزء الأول فقط، وعندما أعيده يعطينى الثانى، وهكذا، عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، فى نشوة يطير بها جسمى، حافياً. تخففت من الشبشب أمسكته فى يدى، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلى من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتى الخفيفة وضممت ذراعى، وفيها المجلات، عليه.

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطلّ على اصطبل عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الاسطنبولى، جنب مائدتى الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب. انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن».

*

«ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المَرَدة الهائلة تخرج من القمائم، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبقة تعاطى النساء من اللذة مالم يعرفه بشر،

وارتقيت ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحرى إلى جزائر الهند والصين، ودَرَّ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلاباً تنبح وتتغطى منهم الحريم حياءً، والمسحورين حميراً وبغالاً تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرجة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجميز والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة، وعرفت جبّ الخصىّ بالسكاكين واستلال المحاشم بعقدها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوْزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحى المتنزّى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الفيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكدّون وتتقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار، والجوارى الرافهات اللاعبات بالدفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيفة التى لا يكسوها إلا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منهما أذرع عارية سوداء معقدة العضلات، والبنات الحيّات، والبنات الغزلان، والشطّار والعيّار، والعماليق والبطاريق، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، والدراويش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربابنة، والقهرمانات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصنّاع والصيّاع والجواهرجية والصيّاغ والمزيّنين والحمّالين والخلفاء والوزراء وشهبنادر التجار، والبنات الصغيرات صدورهن ضيّقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدوّرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدتُ تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجْوَ الأغانى مع الموصلىّ وبراعة القريض، وروّعتنى فاجعة البرامكة، وأحسست عنقى فى يد مسرور السيّاف، وذراعىّ ورِجْلىّ مقيدة بالكلاليب والجنازير، وصارعت الأحناش والتنانين وفتحت الكنز المرصود عن ذهبٍ ومَاس ولؤلؤٍ منثور، وأكلت من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويّات والحلويّات والنقْل من لوز وجوز وبندق وزبيب، وحسوت القهوة والشربات والنارنج والنبيذ الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والياسمين والنرجس والقرنفل، وعجبت من أفعال الرجال فى ثياب النساء والنساء فى زىّ الرجال المحاربين، وعاشرت العفاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار، والبنات الطيور اللاتى يخلعن ريشهن فإذا لهن حسن يدوّخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بملمس القمصان البندقيّة، الذهبيّة منها والمشمشيّة والمطرّزة بأسلاك الفضة، على نساء لهن شعورٌ كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاه كالعقيق أو حب الرمان، وأعناق تلعاءِ كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقاق المسك والريحان، وخصور مخنصرة كأنها من وهم الخيال وبطون كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعناكها تسع أوقية من دهن اللبان وفككت تكك السراويل المعقودة على فصوص الزمرّد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلّه والتحريم، فإذا سيقان من رخام دافءٍ مسنون فوقها كثبان من البلور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير، وجلت بيدى فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قبابٍ كثيرة الحركات

والبركات عرفت من أسمائها خان أبى منصور وحبّق الجسور والسمسم المقشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فتيقظت واشتددت وتوتر البرعم النابض المنتصب، وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسى فلكاً طافياً على الغمر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص.

فى غمرات الحُمّى كنت قد انزلقت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأننى أطوف بأعمدة الجرانيت فى «منف»، وباحات الرخام فى «كورنثة»، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفىّ، وكأنّ الترام يتأرجح بى فى شارع النبى دانيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجّها أفواه سباع مكّفتة بالفسيفساء، وكنت عاريا وحوالىّ الجوارى الخود، أراهن وأحسهنّ ناعمات، مليئات الأجساد ينسبن من بين يدىّ، ويتثنين، عاريات كاسيات فى غلالات من الخزّ الموصلىّ، سوداء وشفافة وفضيّة وهفهافة ومطرّزة بالذهب البندقىّ الليّن ومفوّفة بوشى مشمشى دقيق الخروم، وكنّ كثيرات ومتعددات وواحديّات، يختفين ويظهرن، يتخطّرن مقبلات على ويرغن، كالنعام، يهبّ بهن هواء حارّ فينحسر النسيج السلسال عن أثدائهن مكورة ومخروطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقته فى لون العنبر، أو عنبته الطويلة المترعة بلون النبيذ، بطونهن مقببة من عاج لدن جسدىّ بحت، وأطرافهن تتموج وتسبح فى لجّة هادئة كثيفة لا أراها ولكنّ مائيّتها تغمرنى، وكنّ ضارعات وشرسات ومطاوعات ونوافر وحائرات وهائمات فى غسق محمرّ يسيل كأنه يترك عليهن زبداً داكنا ينسرب رقراقا برغوة ذائبة على اللحم الأنثوى المبتلّ الحىّ بحياة غريبة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، فى داخلى، وكان الدم يضرب فى جسمى ويدور جائشا ومتقلبا فى كلّ جوارحى، وكنت أعرف مع ذلك أن السيّاف هنا، مشرعاً سلاحه القاطع المخوف، ولكنى لا أراه، وكنت أعرف أن التى تتجاوز الجدار منهن إنما تعبره إلى ساحة مَقْتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعةَ الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنتظمة الإيقاع، رتيبة، وما زلن يظهرن لى، ويختفين منى، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لجج طامية ملتطمة فى يقظتى، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريرى منهوك الأوصال.

*

وهأنذا أتيقظ فى ليل حلمى الذى لا ينتهى، فى الليلة الثمانية بعد الألف، لا يكاد الوَسَن يجرؤ على اقتحام روحى، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثا، ودقت نواقيس الخذلان والنكوص والنكول عن عهود كم قطعتها على نفسى ونكثت، أهى اليقظة فى شوارع وحوارى بغداد التى لا تنام؟ أم هى اليقظة تحت بوابة المتولى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على رائحة كميان الليمون الصاعدة كالتلال تفغم حواسى وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟

أم هى اليقظة فى حريق الأخيلة التى تطوف بى، فى آخر العمر، ولا تنجاب؟

يقظة مريرة.

ولكنى عرفت، فى أعطاف ليالى الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسىّ الحوشىّ مالا يحلم به بشر، على سفوح ووهاد الجزيرة السحرية فى «الشعرى اليمانية». قهرت العفريت راكب كتفىّ الذى أحاط عنقى بساقيه الضاويتين عظامهما كالكلابات، لا بأننى سقيته الخمر المخدِّرة، بل بأننى سكبت فى قلبى أنا سلافة نشواتٍ لم يهتز لها قلب من قبل، نمت مع شهرزاد التى لا ينفد سحرها ولا تنقضى لها حكايات، لا تنقضى، أروع حظايا العصر مفاتن وأملأهن بحنكة عشق الرجال، وعرفت معها قسوة الناى وعزيف الجان وتعاويذ السرّ التى فرّحتنى بالتهلكة طواعية، إلهيّة صوتها لا نظير لقيمتها، قالت لى بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها، فلماذا ظللتِ أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد خرسى وكلما شدوتُ وتفجرت وجدت أن العِىّ محيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أىْ شهرزاد، إيزيس، رحمة، خضرة، لنده، رامة نعمة ذات السبع أقنعة، السبعة غلالات، فى أيّتكنّ يتعيّن عشقى. حورياتى السبع الملحقات فى أصقاع سماء روحى متكثرات وواحدية فذة فردانيّة. شهرزاد التى رأيتها ـ ألم أرها؟ ـ وقد عاينت منها فنون رقصها وشؤونه. قالت لنا بلسان مبين فصيح: هل هذا مليح؟ قلنا نعم ياستّ الملاح كل ما تفعلين مليح ثم قالت وهذا الذى أعمله أحسن منه يا سادى وضمّت ذراعيها علىّ فإذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وحى حريرىّ ناعم الأهداب، وما كدت أجد نفسى فى حضنهما الوثير حتى فردتهما وطارت منى، وصارت على قمة شجرة النبق العتيقة ثم قالت: فإذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق ـ ألم تطل أيام الفرقة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتمزق من شهوة عناق مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ ـ وعصفت به زوبعة الأشواق فليأت إلىّ يجدنى فى جزائر واق الواق. هأنذا أخوض غمرات البحار وأجوب الآفاق وما من مرسى لى، رقص الأطياف حولى، مثل راقصى ماتيس، وليس ثَمّ تلاق.

فى حرّ ظُهْر الطرانة، وفى ليلها السخن، وتحت حفيف شجرة النبْق، وبعد أن وجدتُ ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، بين كتب الترانيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءاً واحداً من «الأغانى»، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها ـ ليس فقط لأنه لم يكن ثمّ غيرها، بل أساساً لسحرهـــا الذى لا نفاد له، وكانت تقرأها، لابن عمّ جدى، أسعد أفندى، بصوت مهتز ولكنه واثق، أختى عايدة، قرينتى، ذاتى الأخرى، الـ «كا» التى لم تفارقنى والتى مازلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارة منشعبة عن شارع المعزّ العريق قال لى بائع الكتب القديمة، وكراريس التلاميذ، والحلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدوّرة الجسوم متربة الزجاج :

« ـ البيه بيشتغل فى الإذاعة؟»

لم يكن التليفزيون قد هاجمَنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشجىّ يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزية بموسيقاه الأنثوية المغوية.

قلت له: «آه».

قال: «بتكتب لهم حاجة؟».

قلت، «مكرراً نفسى على نحو مملّ: آه».

قال: «أما أنا عندى لك حتة كتاب. لُقطة يا بيه».

وصعدَ على سلم خشبى أسنده إلى حائط فى غور عتمة الدكان، ومد يده إلى «السندرة» الغاصّة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الإسكندرية الذى بادت أيامه، ولا تبيد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، ثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهرزاد؟ـ مطبوعة على الحَجَر «بالمطبعة العامرة الشرفيّة التى مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحميّة سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبيعه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجى الكتبى الشهير بجوار الأزهر المنير»، وكان جزؤها الثالث ينتهى بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فمازلت أفتقده ـ كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفتقدها؟ ـ ولم أُساوم الرجل الطيِّب، قال: «بجنيه واحد بس يا بيه»، قلت: «اتفضل يا معلّم من عينى الاتنين قال تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبى».

جلّدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنّى المموّج وطلبت من المجلّد أن يطبع على الكعْب، بالخط النسخ المذهب (ألف ليلة وليلة)، فقط.

وحملت الكتاب إلى أصدقائى وأحبّائى فى باريس ولندن وموسكو، وقد «طبع بغاية الإتقان، وصحح بقدر الإمكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التى مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندى على الخصوصى، ولاح بدر تمامه وفاح حسن ختامه فى أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية»، وهو طبْق الأصل من الكتاب الذى قرأته وعشقته وتيقظت عليه حواسى فى الإسكندرية فى العام ١٩٣٦، فى غيط العنب الزاهرة الغابرة حيا الله ذكراها وطيب مثواها.

مما يكرب المرء كثيرا، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألم تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالعَرَض، كما يسلم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبىّ». إن سرّ عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدق، والتراث الشعبى أذهب غورا فى أعماقنا جميعا. حكايات جدتى وخالتى على سطح بيتنا فى غيط العنب، فى الليالى المقمرة، تحت سماء الإسكندرية الصافية عميقة الزرقة، هى حكايات شهرزاد محكية بلغة الأم، باللغة الأم.

هل يُتصور يوماً أن تُنفى (الأوديسة) أو أن تُوصم (الرمايانا)، لأى سبب كان؟ فلماذا تُهاجَم ـ وقد هوجمت ـ (ألف ليلة وليلة) فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائض وأذابتها فى دفء صدرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت ـ على نحو ما (ألف ليلة وليلة)، وأحيتها من جديد، بطبعة بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عَرَضيا.

ولكن قاضياً عَدْلاً مستنير الأفق وضّاء الرؤية قد أطلق شهرزاد من حبسها، ولم تحرق (ألف ليلة وليلة) قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضئ بها أرواحنا، كما استضاءت ألف عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستنارة، فى غيابات الظلام التى تحاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلّم بحزن الآن، ولكن بثقة، أن الثقافة العربية فى عزّها، ثقافة إقبال على الحياة واحتفاء بها. وما نسميه «التراث»، وهو ليس مجرد قطع متحفيّة جامدة بل عناصر حياة فعّالة، يفيض بشواهد الحبّ للمتعة والتفجّر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المتزمّتون بالفجور. أما إفساد «الأخلاق» كما يزعم المنافقون الصخّابون فليس إلا قناعاً للقمع، والموت، ونذيرا بسريان للفساد والعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحا، وإيجابيا، وخلاقاً على طول تاريخ ازدهارها، كما أكرر، بل حتى جاء الإنجليز بقانون مطبوعاتهم سئ السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتورى والتحشّم الزائف.

لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبى فقط. انظر الجاحظ، والأصفهانى، والمبّرد وابن عبد ربه، فقط، من بين كثيرين، ما أعظم حريتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا فى هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس ـ ولنقلها بوضوح ـ قيمةٌ أساسية من قيم الحياة، فى مواجهة الكَبْت والتزمت، أى فى مواجهة البلى والتحلل والموت. الحرية فى مواجهة القهر، الحياة فى مواجهة القمع.

تأكيد قيمة (ألف ليلة وليلة) من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقف لإثبات البديهيات؟

أما عندى، كاتباً وروائيا، فقد أنضجتنى منذ فجر اليفاعة الأولى، وسحرتنى، وامتزجت بحلمى، ودمى، وكتابتى.

سحر الكتابة الدائرية، ورؤى الأزمان الأخرى، وأحلامُ المستحيل، وتهدُّم مواصفات النظر اليومىّ المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة، ولغة الطقوس، والاحتفاء بالعشق، قدسياً وحسّيا فى آن، ومجالدة التنانين فى التحام صراع الجسم، والحكايةُ التى تولّد حكاية التى تولّد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرىّ مما يوحِى بحسّ اللانهائى ـ كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمّنات والدائريات

التى لا بداية لها ولا نهاية فى أرابيسك الذاكرة ورقش السعى الصوفىّ إلى ماهو غير محدود، هذه بعض فضائل (ألف ليلة وليلة) علىّ، وعلى كتابتى.

أما إعلاءُ قيمة الحياة (ألم تحك شهرزاد حكاياتها لكى تُبقى على عذارى المملكة بمنجاة من قهْر الموت النهائى؟) وتأكيدُ مجد الخيال، وكشف أن الأرض السفليّة الخشنة ـ وبحورها المظلمة التى بلا حـدود أيضـا ـ معمورةٌ كلها بالسحر، هذا الشعر السّرى الخفى فى (ألف ليلة وليلة).. هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا، ولكل أحد.

أما عندى، عند هذا الطفل الذى أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه (ألف ليلة وليلة) وتيقظ جسمه على شبقها، وأخذها إلى دخيلة وجدانه لكى لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال ـ كما عاشـها ـ ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب، وكتاباً عجيبا فى آن ـ وهو صحيح ـ بل باعتبارها أولاً وأساساً حياةً مليئة، غنية، وكُليّة.

عند هذا الطفل الذى كنت ـ ولعلنى مازلته ـ فإن البعد الحُلمىّ الفانتازىّ والشعرىّ أساساً، هو (ألف ليلة وليلة)، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئا قد دال وانقضى، ولا باعتبارها كتابَ تُجّار ولصوص ومكايد النساء وحيل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان.

ولكن هناك فى (ألف ليلة وليلة)ـ كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ ـ بعداً آخر، هو بُعد القَهْر، والفقر المدقع، والطغيان والعسف.. بعْد الرعب والحيف والجور الذى لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التى استلهمت فيها (ألف ليلة وليلة)، وقطرتُها، وكثّفتها ـ بقدر ما كان فى الإمكان ـ فى (ترابها زعفران) التى قد يصح على سبيل الشطح أن أسميها «ألف ليلة وليلة إسكندرانية»، وفى (حجارة بوبيللو) وغيرها، نصـوصاً تستند أيضا إلى هذا البعد من البشاعة والفزع، مأخوذاً فى سياق واقعىّ أرضىّ، سياق الإسكندرية أو الطرانة، فى الثلاثينيات.

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضا، واندماجاً لا انفصالاً، واتساقاً لا تنافرا. أليس الظلام وجهاً آخر للنور؟

إن طقوس (ألف ليلة وليلة) هى أيضا طقوس اللقانة. والعبور من عمْر إلى عمْر، ومن مرحلة إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكارة الغمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب فيمـا أتصور، ليس هناك فى (ألف ليلة وليلة) بطل واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات الروايات التقليدية التى عرفناها فيما بعد.

ومن ثمّ، فإننا «نحن» ـ و «أنا» ـ أبطالُها وشخصياتها. نحن، وأنا، نتوحّد كما نتوحد فى الأساطير الباقية، بحسن البصرى، والسندباد، والبنات البجعات، والجنّ والحوريات، وطيور الرخّ التى تملأ أجنحتها آفاق السماء.

* ما بين معقوفتين من (ترابها زعفران).

ألف ليلة وأنا ...



ألفريد فرج

نشأت فى مناخ ثقافى فيه لـ (ألف ليلة وليلة) حضور متميز؛ فقد قرأت فى سن التكون (شهرزاد) توفيق الحكيم، وسمعت تكرارا (شهرزاد) رمسكى كورساكوف، واستمعت إلى (ألف ليلة) التى صاغها للإذاعة بأسلوب آسر الشاعر والقاص الإذاعى المبدع طاهر أبو فاشا.

وفى هذا المناخ، قرأت (ألف ليلة وليلة) فى صياغتها الحديثة بقلم عبدالرحمن الخميسى فى جريدة «المصرى»، ثم شعرت بجاذبية النص الأصلى فى طبعته الشعبية وحروف الطباعة القديمة، فكان لها سحر وقوة تأثير كبيران على.

وقد تأثر جيلنا فى الأربعينيات والخمسينيات بالكفاح الوطنى والمد الثورى للاستقلال والتحرر من التبعية، وكان لهذا التوجه الجياش فى شبابنا تأثير نافذ على اختياراتنا الأدبية والفنية، خاصة فى مجال التأليف المسرحى بالنسبة إلى.

فقد كان يضايقنى، فى سنوات النشأة، الفكرة الشائعة التى لا تتعرض لأى جدل أو مناقضة، وتقول إن المسرح العربى هو من ثمار التحديث (اقرأ: التغريب) الثقافى، وكان النقد يجرى على مقارنة الإنتاج العربى دائما بالإنتاج المسرحى الأوروبى، و«تسكينه» فى المذاهب المسرحية الأوروبية واعتبار المسرحية الأوروبية النموذج الذى ينبغى على المسرحية العربية الاحتذاء به والنسج على منواله.

ولكن جيلنا ـ على ضوء بعض المؤشرات التى انتقلت إلينا من الجيل السابق ـ نزع إلى التمرد على هذه الفكرة، وإلى افتراض إمكان الاستقلال الثقافى (اقرأ أحيانا: الأصالة)، ولكن الافتراض كان يتسم بنوع من الحذر والحيرة؛ حيث كان البحث جاريا فى ضمائرنا فقط عن أصول أو منابع أو سند فنى أو أدبى يقوم مقام الكلاسيكيات فى الفنون أو الآداب، ويصلح للبناء عليه واستلهامه فى الشكل والأسلوب والصيغة المسرحية.

ومثل هذا البحث قد اكتسب شجاعة مضافة بتأميم قناة السويس والنجاح فى صد عدوان ١٩٥٦، وارتفاع حرارة الحماس الوطنى بعدها، حتى خرج البحث من صميم الضمائر إلى الجهر بالتعبير؛ فكان عند توفيق الحكيم كتاب (قالبنا المسرحى)؛ وعند يوسف إدريس مقدمة مسرحية (الفرافير)؛ وعند على الراعى كتبه الثلاثة الصغيرة المؤثرة التى ضمها أخيرا فى مجلد تحت عنوان (مسرح الشعب)؛ وعندى كانت محاولاتى الفنية فى استلهام التراث الأدبى فى (ألف ليلة) والملاحم والجاحظ وغيرها فى إبداع القصص والأشكال الفنية وتطوير اللغة الفصحى المسرحية.

وقد سبقنا إلى الاهتمام بالفن الشعبى جيل من الأساتذة، فيهم الدكتورة سهير القلماوى التى درست (ألف ليلة) بإشراف الدكتور طه حسين، والدكتور عبدالحميد يونس الذى درس الملاحم الشعبية أيضا، والأستاذ الرائد أحمد رشدى صالح الذى درس الأدب الشعبى، بأنواعه جميعا، دراسة محيطة.

وقد ساعدتنى (ألف ليلة وليلة) فى خطتى لمحاولة تأكيد الهوية العربية لمسرحنا الحديث، كما ساعدتنى أيضا فى محاولة تأصيل أطروحات مسرحياتى الاجتماعية والفلسفية ونفى أى إيماء بالتغريب لفكرة العدالة الاجتماعية، أو فكرة العلاقة بين الوهم والحقيقة، أو غير ذلك.

وقد تدرجت فى أسلوب استلهام (ألف ليلة وليلة) من مرحلة إلى أخرى، ابتداء من (حلاق بغداد) و (بقبق الكسلان) إلى (على جناح التبريزى وتابعه قفة) ثم إلى (رسائل قاضى أشبيلية).

ففى (حلاق بغداد) قمت بصياغة قصة «يوسف وياسمينة» (الفصل الأول من مسرحية «حلاق بغداد») صياغة مسرحية نقلا عن حكاية «مزين بغداد» بالجزء الأول من (ألف ليلة) بأسلوب صريح ومباشر، ونقلت عن حكاية (ألف ليلة) شخصية أبى الفضول التى امتدت خيوطها إلى الحكاية الثانية «زينة النساء» (الفصل الثانى من «حلاق بغداد»)، وهى حكاية مصوغة مسرحيا من إحدى حكايات كتاب الجاحظ (المحاسن والأضداد)، وهى حكاية عن كيد النساء.

وقد كانت (حلاق بغداد)، بذلك، أقرب مسرحياتى المستلهمة من التراث إلى أصولها التراثية، وإن كانت تتمتع بصياغة درامية ومسرحية صرف، كما أن شخصية «أبى الفضول» قد امتدت خطوطها المنبسطة فى قصة (ألف ليلة) إلى مداها الدرامى والسيكولوجى والفلسفى، حتى اكتسبت حيوية جديدة وواقعية اجتماعية متألقة.

ولم أتعـمـد أنا ذلك أو أخطط له تخطيطا مسبقـا، وإنما كـان استلهـامى الواقع هو المعـادل الموضوعى لاستلهـامى حكايات التراث، وزاوية نظرى للواقع المعاصر هى رؤياى للتراث. وبهـذا، فإننى لم أنزع إلى التجريد الفلسفى للتراث كما فى مسرحية (شهرزاد) توفيق الحكيم، ولم أنزع أيضا إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية كما عند على أحمد باكثير فى (مضحك الخليفة أبو دلامة)، أو كـما فى (مجنون ليلى) لأحـمد شوقى أو (قيس ولبنى) لعزيز أباظة ، مع تقديرى وإعجابى بكل من هؤلاء المؤلفين الكبار.

وقد كان نصب عينى فى (حلاق بغداد) أن أصور النزوع الإنسانى الملح على حب الإصلاح مهما كانت العواقب، وهو نزوع فى الطبع والشخصية والروح الإنسانية مثل حب الجمال وحب الطبيعة وحب الجنس الآخر.

وقد قدمت هذا التصور تحية لمن دافعوا عن الإنسانية والعدل بإخلاص وموضوعية، بغض النظر عما أصابهم من هذا الدفاع أو عن المصلحة الخاصة.

ولـكن (حـلاق بغـداد) لم تكن هذا فحسب، وإنما كانت أيضا تجربة فى اللغة الفصحى على المسرح استلهمتها من لغة (ألف ليلة) نفسها وما تميزت به من جماليات خاصة، لعل طاهراً أبا فاشا قد تأثر بها وطوعها لمسلسله الإذاعى الدرامى ، فكانت جانبا جماليا فى الدراما الإذاعية، ولعلها كانت كذلك فى الدراما المسرحية (حلاق بغداد).

وقد استلهـمت من (ألف ليلة) أيضـا سحـر التكرار ـ تكرار الوحدات.. انظر فى فن الزخرف العربى، انظر فى الأرابيسك وفى الخط.. انظر إلى تكرار الصورة بعد قلبها بحيث يتقـابل منقـارا العصفورين المتماثلين فى الزخرف الواحد ـ انظر إلى تكرار الجملة سواء كانت: «بلغنى يا ملك الزمان...» أم كانت: «... فسكتت عن الكلام المباح»، وما إلى ذلك فى المقامات العربية أو غيرها.

وانظر على ضوء هذا إلى بناء حكايتى (حلاق بغداد) الذى يشبه نجمتين يصلهـما خط، والخط هو أبوالفضول، والنجمتان متوازيتان ومتماثلتان فى نهاية كل منهمـا، ودخول الخليفة والوزير والقـاضى ومسرور يعد استدعاء على سبيل الخطأ.. انظر إلى دخول أبى الفضول الصندوق فى الفصل الأول ودخول أمين سر محكمة بغداد الخرج فى الفصل الثانى.. وهكذا. ولا تغفل أن هذه من الحيل المسرحية الشعبية، ولكن تأمل مغزى تكرارها وأوضاعها المستلهمة من جماليات تراثية كثيرة.

وقد دعانى إلى كل هذا الكشف عن سر الصنعة مادرج عليه المسرح الحديث من الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية وكشف الكواليس و الكشافات وتركيب المناظر للجمهور.. ولكنى أترك لمخيلة القارئ والناقد والدارس الكثير مما لم أكشف عنه بعد.

وإذا كانت العلاقة بين حكايتى (حلاق بغداد) وأصليهـما فى التراث علاقة واضحة، فإن العلاقة بين (على جناح التبريزى وتابعه قفة) وأصولها فى التراث قد تكون علاقة أكثر غموضا.

فالمسرحية استلهمت حكايات ثلاثاً هى «حكاية معروف الإسكافى»، «وحكاية المائدة الوهمية»، و «حكاية الجراب»، وصاغت هذه الحكايات فى حكاية واحدة ذات فصلين وصورة بين الفصلين.

وقد طرحت فى مسرحيتى أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية ـ حسب زاوية الرؤية التى تحبها ـ جوهرها نقد العقل العربى المعاصر وما بين نزعة التوهم والواقع من علاقة وثيقة.

خذها من أى جانب: الفن والحياة المعيشة ـ (ألف ليلة) نفسها قصص وهمية تعكس الحقيقة والواقع ـ أو خذ النزوع العربى الأصيل للخلط بين الأمانى و القدرة.. ولا أزيد، وإنما أترك للآخرين تصور هذه المفارقة من زوايا النظر المختلفة.

ولاشك أننى قد ابتعدت كثيرا فى هذه المسرحية عن أصولها البسيطة الواضحة إلى عالم من السحر الفلسفى أو النفسى أو الفنى، كما تشاء.

ولكن انظر معى أيضا إلى الشخصيتين «التبريزى» و «قفة» ـ كالصورة الموجبة والصورة السالبة للشخص نفسه.. ما بينهما من تماثل يكافئ ما بينهما من اختلاف، وانظر إلى علاقة هذا بالفن الزخرفى العربى والإسلامى.

وقد عمدت أيضا إلى تطوير أسلوبى فى اللغة وتأكيد جمالياتها المستلهمة من (ألف ليلة)، فضلا عن التوسل بذلك إلى تأكيد لون من الإغراب المسرحى، والتأثير الجمالى.

وقد انتقلت بالتبريزى من مرحلة الموقف المسرحى كما فى (حلاق بغداد) إلى مرحلة الميلودراما الشعبية؛ أى القص الملحمى، وهو أقرب إلى ما فى (ألف ليلة)من سحر قصصى.

وتمثل (رسائل قاضى أشبيلية) مرحلة ثالثة فى أسلوبى لاستلهام (ألف ليلة)؛ فالحكايات الثلاث أو الرسائل الثلاث لا أصل لها فى (ألف ليلة)، وإنما تتألف من عناصر قصصية من (ألف ليلة) وظفتها فى حكايات جديدة بأسلوب (ألف ليلة)، فكأنها حكايات منسية من (ألف ليلة)، أو كأنها من الليالى التى سقطت فى النسخة المصرية من (ألف ليلة).

وقد زعم البعض أننى كنت أختبئ خلف التراث اتقاء لمقص الرقيب، ولكن هذا تبسيط مخل. ولو كان القصد هو اتخاذ قناع للتخفى، فاستلهام التراث ليس القناع الوحيد، وربما تصلح قصة حب عصرية لهذا الغرض.

ومما يدحض هذا الزعم أننى كنت أتوخى دائما وضوح المضمون فى مسرحياتى لإخفاء المضمون، ولو كنت أريد اتقاء الرقابة لم أكن لأطرح قضية الديمقراطية فى (حلاق بغداد) بالرمز الواضح الصارخ لمنديل الأمان لكل رجل فى الرعية، وغير ذلك.

وقد ألهمت (ألف ليلة) بدايات الأدب القصصى الأوروبى فتأثر بها أعمق تأثير، وكانت (ألف ليلة) أيضا هى باب الدخول إلى المسرح العربى الحديث منذ القرن التاسع عشر، وهو الباب الذى نفى الغربة عن هذا الفن الحديث والتحديثى، واجتذب له الجمهور.

وفى جيلنا ساهمت (ألف ليلة) فى تعريب المسرح، وفى دخوله الوجدان العربى، وفى تأكيد مصداق الأطروحات الاجتماعية والسياسية فى مضمون المسرحيات المستلهمة من (ألف ليلة)، كما ساهمت فى توسيع قاعدة المشاهدين للمسرح والمحبين والمتذوقين له.

وكما نذكر دائما فضل (ألف ليلة) على الأدب العربى والعالمى، فلابد أن نذكر فضلها على المسرح العربى بخاصة.. ومن يتعمق فى البحث فى جماليات الأدب العربى الحديث أو المسرح أو الفنون بوجه عام، فلابد أن يعثر على عناصر تأثير (ألف ليلة) فى كل هذه الفنون من ناحية الشكل والتراكيب الفنية والخيال الإبداعى، وهذا أتركه لمن هو أكثر منى تخصصا فى دراسة الفنون.





الأنا والليالى

بدر الديب

لا أظن أن هناك مصدراً أو كتاباً علمنى وأدبنى ولقننى ما أملك من الحكمة، إذا كنت أملك منها شيئا، مثل (الليالى). وهذا الكلام بالنسبة إلىّ ليس تعبيراً أدبياً أو مجازياً، ولكنه حقيقة راسخة ثابتة فى نفسى، وأظن أنه يصدق على الكثيرين منا نحن العرب، وعلى وجه الخصوص المصريين، هذا الكلام، أو على الأقل يصدق على من عانى منا الحب والضيعة والأمل فى المستحيل أو طلب المعرفة المطلقة أو حلم بالجمال الكامل. ولدينا نحن المصريين، إما بتاريخنا أو بجغرافية بلادنا أو بما مرت به بلادنا من مصاعب استعداد كبير لأن نتلقى درس (الليالى) أو دروسها وأن نحفظ لهذا الكتاب مكانه ودوره فى التراث الإنسانى.

هذا المكان والدور للكتاب فى تراث الإنسانية يجعلان من الصعب على الفرد، أى فرد منا، أن يقص حكايته معه. فهذه القصة، إن كان المرء صادقا أو استطاع أن يكون صادقا، هى قصة حياة كل منا أو هى على وجه التحديد، فى نظرى، قصة حياتى أنا. فأنا لا أستطيع أن أنزع هذه الحياة من (الليالى) أو أن أنزع (الليالى) منها، لأننى فى الحقيقة عشت فى صفحاتها أو فيها وكأنما أنا من (الليالى) بمعانيها وشخصياتها وشحناتها الشعورية الواعية واللاواعية. بل إننى قد لا أستطيع أن أعرف نفسى إلا من خلالها، وفى حكمتها وفى أسلوبها وفى طريقتها فى القص والحكاية ومعايشة الحكمة المترسبة فى تجربتها الواسعة العريضة الغنية المتعددة.

لقد ظهرت (الليالى) فى كل ما كتبت، ومنذ أن بدأت الكتابة حتى الآن، وقد قارب عمرى أن ينتهى دون أن يفرغ شوقى واستعدادى للعودة إلى (الليالى) والعيش فيها. وليس هذا أيضا تعبيراً

مجازياً. فـ(الليالى) من حيث هى كتاب وتجربة، حياة وتعبير، قائمة فى كل عمل أخرجته. منذ (حرف الحاء) القديم حتى (إجازة تفرغ) التى كانت ـ إلى الآن ـ آخر رواياتى أو كتاباتى الفنية التى لم تنقطع وأرجو لها ألا تنقطع. ولا يمكن لى أن أطالب القارئ الذى يريد أن يعرف علاقتى بـ(الليالى) ـ ولست أدرى لم يريد القارئ هذا ـ إلا أن يعاود قراءة قطع (حرف الحاء) أو قصص (حديث شخصى) وما كتبته عن «تودد الجارية» وعن «قمر الزمان» وما أسميته «قصصا واقعية من ألف ليلة وليلة» ثم أن ينظر فى تجربة المقارنة بين (الليالى) و (الكوميديا الآلهية) فى (إجازة تفرغ) وأن يراجع صور وأحداث حكاية «وردان الجزار» فى الكتاب نفسه ومصرع الفنان كأنه صورة من (الليالى)، بل إن «زمردة أيوب»، وهى القديسة المسيحية والمرأة المصرية التى أحببت وتمنيت أن أكونها، تمارس القص الضرورى كما مارسته شهرزاد وتحكى والموت مسلط على رقبتها. إننى أخجل طبعا أن أطلب من القارئ أن يعاود هذه القراءات أو أن يقرأها إذا لم يكن قد فعل، والكثير من القراء ولا شك لم يفعل.

ولكنى أجد نفسى فى الحقيقة عاجزاً عن أن أكتب شيئا جديداً غير ما كتبت. فلقد حكيت فيما مضى كيف قرأت (الليالى) وكيف استخدمت نسخة جدى لأقرأها فى السر حتى كبرت، وكيف تعلمت منها المعانى الأساسية فى فكرى وحياتى: معنى الحب والمستحيل ومعنى الكينونة المقابلة للحياة ومعنى التفرقة بين الصفة التى تتملك الروح وتجعل لها معنى وهمًا موحداً، والصنعة التى نمارسها فى حياتنا لنكسب عيشنا وقوتنا والتى تبعدنا عن كينونتنا أو نصطرع معها وتضطرنا للحيل والتحايل. إن كل امرأة أحببتها، كانت من (ألف ليلة وليلة)، وكل مدينة عشت فيها أو زرتها، وقد جبت العالم، كانت تتخايل لى على صفحاتها وأعيش فيها من جديد. بل إن كل معنى فلسفى أو جمالى حاولت فهمه أو السيطرة عليه نابع منها، وهو على صفحاتها أكثر وضوحاً وحسماً. فلا يمكن إذن أن أكتب، بالتفصيل، شهادتى عن (ألف ليلةوليلة) وإلا كان على أن أظل أتحدث عن نفسى حديثا لا ينقطع إلا بالموت الذى أصبحت أحسه قريبا وشيكاً، على أن استعد له بما استطعت من صدق، ولا يجوز أن يكون هذا الاستعداد مقاربة غير صادقة أو كذبا وإخفاءً لا مبرر حقيقى له.

فى أواخر أيامى استبدت بى (ألف ليلة وليلة) وكرست سنة من عمرى أو أكثر على ما أذكر لأعاود حكاية «حاسب كريم الدين وملكة الحيات»، وهى مسرودة مسجلة فى (الليالى) من الليالى ٤٦١ ـ ٥٢٧ . وقدكتبتها على أنها مذكرات حياة. ولكنى فى الحقيقة ـ كما قلت لم أكتب هذه المذكرات بل أعدت كتابتها؛ فهى مكتوبة مقروءة فى (ألف ليلة وليلة) لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمى وأسلوبى الذى اخترته لإعادة الكتابة. «فالواقع أن إعادة الكتابة هى تقرير للعجز عن الفهم أو هى محاولة لفهم ما لم يكن مفهوما أو ما لا يمكن فهمه، وما أكثر ما لا يمكن فهمه فى حياتى».. وهكذا بدأت إعادة حكاية حاسب كريم الدين، وأجد نفسى مضطراً أن أكرر الكثير مما كتبت فى هذا الكتاب.

فالبطل الكاتب الذى لا أدرى إن كان هو أنا أم هو فعلا حاسب كريم الدين، وهل كلامه كلامى أم كلام (الليالى):

« ولكنى وقد تقدم بى السن الآن قد وجدت أن القصة المكتوبة قد اختلطت فيها الحقائق، بل تعارضت مع الواقع فأخفت الكثير من المشاعر وأسقطت الكثير من الوقائع. فأنا مثلا على عكس ما تقول القصة المكتوبة لا أنعم بهذا القدر من المعرفة الكلية الشاملة التى تنسبها إلىّ فى آخر حياتى ولا أظن أحداً يمكن أن ينعم بها، كما أننى مازلت أنتظر، ولم يصلنى، بعد، هازم اللذات ومفرق الجماعات. ولكننى، وقد أحسست تقدم السن ورأيت أن عينى بدأتا تضعفان ضعف الشيخوخة، وبدأ بداخلى الشعور بالفناء القادم علىّ، شعرت أن علىّ أن أحسب وأن أحاسب ما مرّ من أيام ».

ويواصل حاسب كريم الدين اعترافه أو شهادته فيقول:

« وأول ما أدركته فى كشف الحساب والأمر الذى جاء فى مقدمة كل أمر، هو أن الكتابة كذب وتزييف. لما حدث. فما هو مكتوب ليس ما هو حدث إلا إذا قلت إن ما حدث هو المكتوب، وسكت. وكل كلام أقوله هو ـ أيضاً ـ كذب وتزييف. فمجرد القول تحديد لواقع يخلو منه القول فأنت لا تحكى ما حدث بل تقول ما يحدث وأنت لا تنقل الواقع بل تصنع واقعا لا يمكن نقله لأنه دائما يحدث وأنت تقوله وهكذا تغيره دائما وتكذب عليه ».

إعادة الحكاية، إذن، هى ما نريد وما يمكن عمله وليست الحكاية أو الشهادة.

« ها أنا فى الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات المخيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً. فلا أظن أن الصدق الكامل يرضى بأن تنتقل فى الكتابة من كلمة إلى أخرى لأن بينهما ما لا نهاية له من كلمات».

فليعفنى القارئ إذن من كتابة حكايتى مع (الليالى) فقد كتبتها ولا أملك الآن أن أعيد حكايتها، لأنها تجربة قاسية تماماً، مثل الموت، لا يكاد أن يكون من الممكن أن تتكرر أو أن تعاد وإن كان من الممكن أن يكون المرء واعيا بها متيقظا لها، كما فعلت زمردة فى أوراقها.

« ولست أزعم أننى قد أمسكت بالمعنى من حكايتى أو حياتى فلقد وجدت، بعد كل ما حصلت أو أعطيت من حكمة أن المعنى ظل منعكساً لـ «كن» الخالقة يتجدد ويتسع ويتلقى منها، مع تغير المكان ومرور الزمان أشكالا جديدة قد

تتصاعد وتتراكب وقد تفترق وتسقط لتبدأ رحلتها من جديد من البدء الذى لا ينتهى، وهكذا فقد وجدت أن المعنى هو دائما نهاية مظنونة يتولد منها دائما بدء جديد» .

هذا درس من أهم دروس (الليالى) التى تلقيتها والتى صاحبتنى طول حياتى، وأن أحاول أن أستخلص المعنى: «ولقد مرّ على حين ظننت أننى مع حكاية حاسب كريم الدين قد وصلت إلى صلب المعنى الذى يجمع ويستخلص الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية ثم الإسلام الذى يحيط بهما معا ويقرهما فى الروح والتاريخ والأرض» .

فهل تصبح حكايتى مع (ألف ليلة وليلة) أو حياتى انعكاساً لما حدث فى السماء. ولكنى سرعان ما وجدت هذا المعنى الكبير يتداح ويتسع وتتلاشى حدوده وأركانه لينصرف إلى النظر والحصر. ومن البدء الجديد ينصرف المعنى المظنون إلى ثراء التراث البشرى كله فى كل أصقاع الأرض وحلقات التاريخ عند اليونان والهنود وعلى أرض بابل وفارس القديمة «فهل إذا اعتبرت المعنى ضفائر مجدولة كان ذلك أقرب إلى إدراكه والإمساك به، أم أننى مهما ضفرته يظل منسدلا كشعر المرأة الجميلة، كل شعرة منه فيها كل المرأة، وكل الأنوثة ، وكل السحر الذى لا ينتهى ولا يمكن الإمساك به» .

أليس هذا هو أقرب مقاربة لمعنى (ألف ليلة) فى حياتى وحياة الكثيرين منا. إننا نقول كثيراً إن (ألف ليلة وليلة) خرافات أو كالأحلام أو نتيجة وعى جمعى، ولكن الحقيقة أن معنى الحكاية، وبالتالى معنى (ألف ليلة وليلة)، لا يتغير سواء كانت الأحداث حلماً أم كانت واقعاً فريداً متميزا «فالحلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى، والأحداث والكلمات فى الحالين مستقلة بالدلالة والمغزى» .

وقبل أن أتوقف فى الحديث عن (ألف ليلة وليلة) فى حياتى، أحب فقط أن أشير إلى معنى الواقعية التى أجدها فى (الليالى) . فـ(الليالى) فى نظرى، وفى حسى الفكرى والجمالى، قصص واقعية أو أعمال فنية تعتمد على الرؤية والحس والمعايشة الكاملة للواقع الذى تصنعه بالروح والبدن. وهذا ما حاولت أن أثبته وأن أعيشه فى «حكاية قمر الزمان» وفى «حكاية حاسب كريم الدين» ، وما أجد أنه من الضرورى أن نفهمه من خلال (ألف ليلة) ، وبذلك نعيشها على أنها واقعنا أو إثراء كبير لهذا الواقع.

لقد ثقلت علىّ الحياة والذكرى والليالى والأيام التى عشتها مع (ألف ليلة وليلة) ، ويحسن بى أن أسكت عن الكلام المباح.



ألــف ليلــة ..

من الزخرفة والتخطيط

جمال الغيطانى

ترتبط (ألف ليلة وليلة) بالبداية، والمسار. أعايشها منذ أن بدأت القراءة والإيغال فى عالم الخيال، وتستمر الدفقة مع مضى العمر على مستويات مختلفة. (ألف ليلة) أحد ثلاثة كتب لا أسافر إلا بصحبتها إذا أقلعت أو يممت الوجه تجاه أى منطقة أو بلد بعيداً عن موطنى؛ (القرآن الكريم)، (ألف ليلة)، (حماسة) أبى تمام. عرفتها منذ الطفولة، أسفار، حكايات وأعاجيب، مع بدايات المراهقة كنا نطالع سطوراً تحوى إشارات جنسية قليلة جعلت الكتاب منبوذاً ممن يجهلونه حتى بعد حذف تلك السطور من الطبعات الحديثة.

فى مكتبتى قسم خاص بـ (ألف ليلة)، طبعات مختلفة، طبعة كلكتا (١٨١٤) الأولى على الإطلاق. طبعة بولاق (١٨٣٥) وهى الأتم، طبعة محمد صبيح التى صودرت وأفرج عنها، طبعة جزائرية فى أربعة مجلدات صغيرة للجيب، وهى كاملة تقريباً بالقياس إلى طبعة بولاق، طبعة بيروتية قديمة عن مطبعة الآباء اليسوعيين، طبعة أوروبية قديمة فى برتسلاو نشرت مسلسلة فى مجلة التراث الشعبى العراقية، وأخيراً طبعة محسن مهدى المحققة التى أصدرتها دار بريل فى هولنده، لكنها لا تحوى إلا مائة وستين ليلة هى مجموع ما ضمه أقدم مخطوطات (ألف ليلة) التى اعتمد عليها المحقق، ويوجد أصله فى المكتبة الوطنية، فى باريس. بالطبع لن أتناول الفروق بين هذه الطبعات، إنما أردت أن أبين موقع (ألف ليلة) من نفسى، خطاطا، أو رساما، هى الرؤية نفسها التى ضمنت فى عمل الراوى القديم المجهول الذى صاغ هذه الحكايات، أو تلك الملاحم الكبرى، مثل (الهلالية) ، و(سيرة سيف بن ذى يزن)، و(ذات الهمة)، و(عنترة). واستمر فى التوقف عند (ألف ليلة وليلة) التى أعتبرها ذروة فن القص العربى، وعندما أقول العربى، فإننى أعنى

الميراث الثقافى والفنى الداخل فى عناصر تكوين الثقافة العربية، والمنتمى إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة، وحضارات متعاقبة، متجاورة، ومؤثرات وافدة، متفاعلة من ثقافات أخرى.

*

يقول الباحث الترنسى الأستاذ على اللواتى: إن التجريد الزخرفى بدأ من تبسيط الأشكال النباتية، بدأ هذا الفن انطلاقه فى العصر العباسى، وتحول الفن الإسلامى فى جزء كبير منه إلى فن نقشى يجسد كلام الله، ناشراً آياته فوق كل شئ يصنعه الإنسان، كما أصبح فنًا للزخرفة النباتية والهندسية، زخرفة مطلوبة لذاتها، لا لمجرد التزيين، وهو أيضًا فن خصب ومتنوع بشكل مذهل. ويرمى هذا التزويق بتنوعه الخارق، وإيقاعه المتواصل «ذهنيًا» خارج المادة التى تحمله، إلى إيجاد متعة منقطعة النظير، تتصل بالتأمل فى الله، المقتدر غير المحدود الذى يعجز الإنسان عن وصفه، وذلك بعيداً عن أى شكل طبيعى معروف ومحدد، يمكن أن يلهى الإنسان عن وجهه الكريم.

لقد أدت النصوص المقدسة والقائلة بتحريم التشبيه إلى إيجاد فن بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهى عن التصوير. لقد لجأ الفنان المسلم إلى عدد من الأساليب التشكيلية التى ترمى إلى الابتعاد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة.

ويرى الباحث الأوروبى الكسندر بابا دوبولو أن الفنان المسلم تكيف مع مطالب النهى الدينى. وأدى هذا إلى تصور خاص جداً للعمل الفنى فى الحضارة الإسلامية، وهو أن هذا العمل ينبغى ألا يكون مرآة أمينة للعالم المرئى، بل هو عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلى داخلى، ويؤكد بابا دوبولو فى بحثه الذى ناقشه فى جامعة السوربون وترجم مقدمته على اللواتى: «إن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون»، وإن «جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالمًا مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص».

*

عندما صاغ الفنان التشكيلى المسلم رؤيته تلك، كان يستمد عناصرها من التراث الإنسانى القديم. وإذا نظرنا إلى الأشكال الرئيسية فى فن الزخرفة العربى، سنجد أصولها فى ثقافات العالم القديم.

المربع، أصله يونانى، ويرمز إلى العناصر الأساسية الأربعة، التراب، الماء، الهواء، والنيران.

أما المثلث، فينحدر من العصر الفرعونى، يعبر عن الصلة بين السماء والأرض، بين البداية والنهاية التى تتلاشى فى نقطة من الفراغ، نقطة اتصال المادة بالروح، أليس هذا ما يوحى به بناء الأهرام؟ وأعتقد أن المثلث الفرعونى هو الأصل التاريخى للنجمة السداسية التى أخذها الإسرائيليون واعتبروها رمزاً لهم.

أما الدائرة فأصلها مصرى وهندى، ترمز إلى الشمس، إلى أفق السماء، إلى الوحدة، إلى البداية والنهاية، إلى الاتصال والانفصال، فى كل نقطة من محيطها تبدأ وتنتهى أيضًا، تمامًا كدورة الحياة. كالحياة التى تتضمن الموت والموت الذى تنبعث منه الحياة. إنها المحيط الذى يدور حول المركز. فلنعتبر أن الحكاية التى تبدأ منها قصة شهرزاد نفسها هى مركز الدائرة، وهى منطلق الخط المستمر، اللانهائى، الذى يحيط ويتخلل أيضاً ما تحويه (الليالى) من حكايات.

داخل الدائرة يمكن أن يتم فى فراغه تشكيل المربع، والمثلث، وشبه المنحرف، والمستطيل، ثم تجزيئ المساحات الناشئة إلى ما لانهاية. أما شكل اللولب، المستوحى من كرمة العنب فأصله سومرى ويونانى، أما المخمس فيونانى، والمثمن ينسب إلى الخاتم السليمانى. ثم تقابلنا بقية الأشكال من عقد، وضفائر، وأطباق نجمية، وشبكات، وتختلط المؤثرات المنحدرة من فنون العالم القديم، منصهرة فى رؤية الفنان المسلم الجديدة، التى حققت ـ بالفعل ـ الخصوصية.

*

لا يعنى ثبات هذه الأشكال جمود الفن الإسلامى الزخرفى، ومضيه وفقًا لقواعد محددة، إنما كان هم الفنان وشغله الشاغل البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد عن تماس قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتتوالد باستمرار فى حيوية وتدفق لا نهائيين. ويقابل هذا فى (ألف ليلة) الوحدة والتنوع. فالعمل يحفل بمئات القصص التى تختلف شكلاً ومضموناً، عوالم متتابعة، تبدو متصلة لكنها مستقلة.

فى الرسم الزخرفى الإسلامى، تتأمل الوحدة، وفى اللحظة التى يخيل إليك أنها انتهت، تفاجأ عند نقطة معينة فى الفراغ أن الوحدة التالية تبدأ، تمامًا كقصص (ألف ليلة وليلة)؛ إذ توشك الحكاية على التمام، على الاكتمال، تبدو جملة كأنها عارضة، يضرب مثل كأنه قيل مصادفة، كلمات قليلة لكنها تؤدى إلى بداية حكاية جديدة. والدافع يكون غالبًا الحكى من أجل النجاة، شهرزاد تقص كل ليلة ما يقرب من ثلاث سنوات متصلة؛ حتى تنقذ نفسها، وبنات جنسها.

التجار الثلاثة يحكى كل منهم ما جرى له مع الغزالة، والكلبتين، والبغلة؛ ليعفو الجنى عن صاحبهم. هكذا الأمر فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث» هذه الحكاية التى أدعو المتخصصين إلى دراستها، وتحليل عناصرها، ومقارنتها بالأشكال الزخرفية العربية . مبدئيًا، سنجد أنها تحتوى على اثنتى عشر حكاية متداخلة، تشبه النجمة الزخرفية الاثنى عشرية. ولكن هذا التقسيم ليس نهائيًا، فلو أمعنا النظر سنجد أنه من الممكن تجزئ هذه الحكايات المتداخلة إلى أخرى. وعندما توشك الحكاية المركزية، المحيطة، على الانتهاء، تبدأ حكاية التفاحات الثلاث، ومنها تتفرع حكاية

المرأة التى قتلت ظلمًا، وحكاية الوزيرين نور الدين المصرى، وبدر الدين البصرى، ومن ثمّ حكاية حسن البصرى، ثم حكاية ابنه، وحكاية زوجه، ثم تبدأ حكاية الأحدب الذى يتهم بقتل أربعة، الواحد تلو الآخر، لكل منهم حكايته، آخرهم المزين الذى يقص سبع حكايات كل واحدة تتعلق بأحد إخوته، وهكذا إلى ما لا نهاية، حتى وإن بدا ثمة خاتمة فإنها تتضمن بداية جديدة.

*

تمضى الخطوط فى فن الزخرفة العربى وفقًا لنظام خفى، صارم، لكنه تلقائى أيضًا، يتقاطع الخط بالخط عند نقطة معينة، فكأنه تقابل المصائر، ففى اللحظة التى تلتحم فيها النقطة بالنقطة، يقع الفراق، فتتخذ الخطوط وجهات شتى.

وخلال هذا التلاقى والتفرق تتوالد الأشكال المختلفة، من مربعة ومخمسة ومسدسة، من هندسية وأخرى مورقة. إن الغاية من التكوين هنا هى التعبير عن الكل، وليس إبراز شكل معين لذاته. لكن هذا الكلى أيضًا يحتوى على الموجودات، والتفاصيل الصغيرة، الدقيقة. وربما يفسر هذا، التطور الإسلامى فى المنمنمات التى تزيّن المخطوطات القديمة؛ حيث تتجاور المستويات، ويتفرع كل منها عن الآخر، فترى الواقع فى جملته، وليس فى محدوديته، وإن لم يغب عن الناظر أدق التفاصيل.

*

من خلال معايشتى لـ (ألف ليلة وليلة)، أقول بوجود صلة وثيقة بين فن العمارة الإسلامية، وفن الزخرفة العربى. صلة نتاج تكوين خاص ورؤية، لعل إدراكها والوعى بها يسهمان فى فهم عناصر القص العربى واستيعابها؛ من أجل الوصول إلى أشكال خاصة تسهم فى إتاحة فرصة أكبر ومساحة أوسع للتعبير.

ما طرحته يمثل الخطوط العامة لاجتهادات شديدة الخصوصية تبلورت عندى أثناء معايشة هذا العمل الفذ الذى أزعم أن أسراره لم تتكشف بعد. ربما أصبت، وربما أخطأت، لكننى فى كل الأحوال أشير وأحاول لفت النظر.. ولكن لا يتوقف الأمر عند الزخرفة، بل أرى ثمة علاقة بين تصميم المدن وتصميم (ألف ليلة).

مدينة الليالى

مدينة فاس، ١٩٧٩ ..

أحد أيام ديسمبر، أى منذ عشر سنوات تقريبًا، وقفت فى فناء مدرسة العطارين، أتأمل النقوش التى تغطى الجدران، قطع الزليج الدقيقة، المختلفة، التى تشكل وحدات زخرفية رائعة، متصلة، منفصلة، لانهائية. تبقى الناظر إليها فى تأمل دائم، أما المقرنصات الجصية، والخشبية، فتتراكم فى تجاور بديع، لا يلغى خصوصية كل منها.

يومها انبثق داخلي الخاطر، لو أنني أقدر على تحقيق ذلك في النثر، أكون حقاً أنجزت أمراً فريداً، إن على مستوى اللغة، أو على مستوى التكوين، وبالأخص، المعمار الروائي. ولأنني أؤمن أن الرواية هي فن كل الفنون، لم يزل هذا دأبي، وجوهر جهدي. يدفعني إلى ذلك الرغبة في تحقيق الخصوصية، من خلال عناصر مختلفة، متصلة، أوثق الصلة بالمضمون، بمشاعري، برؤيتي للحياة والكون، ومحاولتي النفاذ إلى كنه الصيرورة، صيرورة الزمن، والوقت. مع معايشتي لـ (ألف ليلة وليلة)، اكتشفت أن القصاص القديم حقق هذا بالفعل. القاهرة القديمة، فاس البالية بالمغرب، مراكش، صنعاء العتيقة؛ البصرة، مدن عربية عرفتها، وعايشتها. في الأولى أمضيت جل عمري، وفي الأخريات تجولت وشاهدت وعاينت. في عام ألف وتسعمائة وخمسة وثمانين ولجت قصبة تونس، شارع رئيسي مؤدي، عريض، تماماً مثل قصبة القاهرة التي كانت تصل بين بوابتها الرئيسية وقلعة الجبل، هذه الطرق الفسيحة، يتفرع منها خطط، جمع خط، أي طرق طويلة تحيط بناصية متكاملة، وهذه الخطط تؤدي إلى بوابات، كل منها مدخل إلى حارة، والحارة داخلها مجموعة من الدروب، والدروب تتفرع إلى أزقة، أو زنقات كما تعرف في المغرب، وأحياناً تحتوي الزنقة على عطفة. هكذا يتوالى تصميم المدينة العربية القديمة من الأفسح، إلى الضيق، فالأضيق. طبعاً هناك مركز ديني وهو المسجد الجامع، ومركز دنيوي هو قصر الحاكم أو القلعة. هذا تصميم لم يأت من فراغ، إنما هو نتاج حاجة اجتماعية، ومناخية، ومعمارية، وعسكرية، ألم تؤد متاهات قصبة الجزائر إلى جعلها مقراً للمقاومة، صعب على الجند الأغراب اختراقها؟ الوضع نفسه واجهه نابليون في القاهرة القديمة مما دفعه إلى محاولة إزالة أبواب الحارات. في الطرق الكبرى تنتظم الأسواق، هنا يجئ المجموع، يجد الناس حاجاتهم، ولكن بيوتهم هناك في داخل الحارات والأزقة والدروب، حيث الحيوات الخاصة، حيث يتجزأ العالم الكبير إلى عوالم صغيرة. أما هذا التصميم فيؤدي إلى حجب الرياح المثيرة للأتربة، الحارة، إلى كسر حدتها، إلى ميل الظل على الظل، إلى الإحاطة بالحارة، والحد من التيارات الباردة في الشتاء، تصميم يبدأ من الكلي، ويتجزأ، حتى يبدو ويخيل إليك أنه سيتلاشى، فيبدأ عندئذ من جديد.

إذن.. كيف يبدو الأمر في مدينة (ألف ليلة وليلة) التي تحوي البلاد والمحيطات، والعجائب والغرائب، والمصائر والحيوات؟ ..

*

المركز، أو البؤرة، هنا، حكاية الأخوين الملكين. الأول، يرى امرأته تخونه مع عبد أسود، يهج، يخرج قاصداً أخيه، يسعى إلى إيجاد تفسير ما جرى له. وهناك يرى الجواري العشر ومعهن امرأة أخيه مع العبيد السود، ومن يرى مصيبة غيره تهون عليه مصيبته، يحكي لشقيقه ما جرى، فيخرجان هائمين، وفي البر الفسيح تبدأ حكاية العفريت الذي وضع معشوقته في صندوق محكم، التي تنتهز فرصة نومه لتجبر شهريار على مواقعتها. وبعد أن رأى شهريار ما رأى يعود إلى ملكه

كارهًا النساء، مقررًا الزواج من المرأة ليلة واحدة فقط، حتى تتطوع شهرزاد للزواج منه، مضمرة الخطة والنية على إنقاذ بنات جنسها. وإزاء إصرارها يحكى لها والدها حكاية الحمار والثور، تصر على قرارها، فيحكى لها حكاية أخرى، يريد إنقاذها بالحكاية، وهى تضمر النية نفسها أيضًا، تريد إنقاذ نفسها وبنات جنسها بالحكاية أيضًا، فهى تحكى لكى لا تموت، وهنا سر توالد الليالى. وليست هى فقط التى تفعل ذلك، ولكن معظم الشخصيات التى تروى سيرتها يقدمون أيضًا على الحكى حتى لا يموتون. ويتزوج شهريار من شهرزاد، وتطلب هى من أختها دنيازاد أن تطلب منها قص بعض ما تعرفه، هكذا تبدأ الليالى، وهكذا تتم الحكاية/ المركز، التى هى أيضًا بمثابة المدخل، البوابة الرئيسية المؤدية، أوالسورالمحيط، الملتف، وهذه البوابة، أو هذا السور، ليس كلاً واحدًا، إنما يضم أجزاء عدة أيضًا، ولكنها أدق، تؤدى فى مجموعها إلى الجزئى أيضًا.

*

تبدأ (الليالى) فى أقدم نصوصها الخطية بحكاية التاجر الذى رمى نواة البلح فقتل جنيًا دون أن يقصد، وظهور والد الجنى الذى يتوعده بالقتل، فيطلب التاجر مهلة سنة حتى يعود إلى أهله ويسدد ديونه للناس، وبعد سنة يرجع فعلاً إلى الموضع نفسه، ويجلس منتظرًا، وهنا يقدم عليه ثلاثة شيوخ، لكل منهم حكاية غريبة. يرجو كل منهم الجنى أن يصغى إلى ما جرى له فإذا وجده غريبًا يهب له ثلث دم التاجر. وتتفرع أمامنا ثلاث حكايات، حكاية الشيخ الأول وامرأته التى سحرته إلى غزالة، والثانى وأخويه المسحورين كلبين، والثالث وابنة عمه المسحورة بغلة. تؤدى الحكايات الثلاث المتفرعة إلى إنقاذ التاجر.

هكذا تنتهى خطة أو حارة، لكنها ليست سدًا، إنما تؤدى إلى حارة أخرى، ونقطة الأصل عبارة ترد على لسان شهرزاد: «وليس هذا بأعجب من قصة الصياد والعفريت»، أو «أين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة؟».

تبدأ الحارة التى تضم حكاية الصياد الذى أخرج العفريت من القمقم، فقرر العفريت أن يكافئه باختيار طريقة موته، يتحايل عليه الصياد حتى يعيده إلى القمقم، ويرجوه العفريت الإفراج عنه، وهنا يتفرع درب من الحارة الرئيسية، يحوى حكاية يرويها الصياد عن الملك يونان، ولكن هذا الدرب يتفرع إلى آخر، فيه حكاية التاجر والببغاء التى يرويها الملك يونان نفسه، وهذا الدرب يؤدى إلى رحبة صغيرة يخرج فيها العفريت من القمقم، بعد أن يقرر مكافأة الصياد، ثم تتفرع الرحبة إلى عدة دروب وأزقة متداخلة، فالعفريت يقود الصياد إلى بركة السمك الملون، ومنها يأخذ الصياد أربع سمكات إلى السلطان، لكل سمكة حكاية، وهذا يقود إلى حكاية الشاب المسحور، ثم حكايته مع زوجه التى خانته، ثم حكاية المدينة المسحورة التى تقع على بعد نصف نهار.. عند ذهاب الصياد بمفرده إليها، ولكن عندما يصاحب السلطان ويقف على ما جرى فيها، يكون الركب كله فى حاجة إلى سنة كاملة للعودة. (لننظر هنا إلى تحطيم الزمن والمسافات المكانية، ولكن هذا موضوع آخر).

ينتهى الخط الذى يحوى حكاية الصياد والعفريت، هذا الخط الذى تفرعت منه حكايات شتى، كل منها بمثابة حارة، أو درب، زقاق، عطفة، رحبة، لتبدأ حكاية أخرى من أجمل وأعقد حكايات (ألف ليلة)، وهى حكاية «الحمال والثلاث بنات».

يلتقى الحمال بإحدى البنات فى السوق، تقوده إلى البيت حيث شقيقتيها، يشترطن عليه ألا يتكلم عما يشاهده، ثم يصل الصعلوكان، ثم يصل الخليفة هارون الرشيد ووزيره، وهارون الرشيد شخصية تتكرر كثيراً فى حكايات (ألف ليلة). إن ظهورها يمثل أحد عوامل الوحدة فى هذه المدينة الهائلة، أو النغم الذى يتكرر على مسافات معينة يؤكد وحدة العمل، وتماسكه.

البنات يصرخن، يضربن بعضهن، ويجلدن الكلبتين السوداوين، الخليفة لا يطيق صبراً، يريد أن يعرف حكايتهن، يدفع بالحمال كى يسأل، البنات يغضبن، يستدعين العبيد السود السبع، يأمرن بقلع رقاب الضيوف، ولكنهن يستفسرن عن سبب عور الصعاليك، فتبدأ حكاية الصعلوك الأول، كيف فقد عينه على يد الوزير؟ ومنها تتنوع حكاية أخرى، عن ابن عم الصعلوك، ثم تتوالى حكايات الصعلوك الثانى، ثم حكاية الثالث التى يرد فيها ذكر جبل المغناطيس، والقصر المعلق فى الهواء، والجوارى الأربعين، والباب التاسع والتسعين.

بعد انتهاء حكايات الصعاليك الثلاثة، تقص البنات ما جرى لهن، وتنتهى «حكاية الحمال والثلاث بنات»، ولكنها لاتؤدى إلى جدار مسدود، إنما تبدأ منها حكاية التفاحات الثلاث.

هكذا تتوالى الحكايات، منها الرئيسى، والفرعى، كل حكاية تؤدى إلى الأخرى. يبدو الأمر تلقائيًا، كأنه دون ترتيب، أو يخضع لتداع تلقائى، ولكننا إذا أمعنا النظر سنجد نظاما محكما، صارما، ربما لايفصح عن هندسة البناء، وحركته، واتجاهاته، للقارئ المتعجل، أو الذى لا يقرأ (ألف ليلة وليلة) قراءة عميقة جادة، متعمقة، غير متأهبة، بالقدر نفسه الذى يتم به التأهب للتعامل مع نص أدبى نقل إلى لغتنا مما تعارفنا على تسميته بالأدب العالمى!!

.. فى النص الذى حققه محسن مهدى قصتان مستقلتان، لا تتفرعان عن حكايات فرعية، إنما تتصلان بالحكاية الإطار، الحكاية الكبرى التى محورها شهرزاد نفسها، إنهما حكاية «ابن بكار والجارية شمس النهار»، وحكاية «أنيس الجليس نور الدين ابن خاقان». إننى أعتبرهما بمثابة ضاحيتين لمدينة (ألف ليلة وليلة) الكبرى، ضاحيتين منفصلتين لكنهما متصلتان.

ولكن علاقة النص الأدبى بالمدينة العتيقة لاتمثل الوجه الوحيد للتفاعل والتشابه بين الفنون العربية المختلفة، هناك فن الزخرفة، وتكويناته ووحداته المتشعبة المنفصلة، المتصلة، ولهذا حديث آخر أبسط فيه بعضًا من انطباعاتى المتولدة نتيجة معايشة نص أدبى رفيع، أتصور أنه ذروة ما قدمته الإنسانية من فن الحكى والقص..

ألف ليلة وليلة

معزوفة شعبية فى تمجيد المرأة

سيرة ذاتية للشعب المصرى

خيرى شلبى

ربطتنى بكتاب (ألف ليلة وليلة) علاقة قدرية صرفة؛ كأنما قد أراد الله أن تكون بالنسبة لى هى الأم الرءوم التى تفتح لى صدرها الملىء بالدفء والأنس والحميمية. كانت قدراً مقدوراً على فى بحر طفولتى الهائج الملىء بالأعاصير والنوّات والأخطار المحدقة، حيث لم يكن ثمة ملاذ آخر غيرها، فهى الأب والأم والصديق، وهى المعلم والمرشد والنديم.

فما الحكاية يا ترى؟!..

ولكن، هل ترانى أستطيع التحدث عن طفولتى بمعزل عن (ألف ليلة وليلة) ؟ أو التحدث عن (ألف ليلة وليلة) بمعزل عن طفولتى؟

لا أظن ذلك. فكلاهما داخل فى نسيج الآخر، حتى ليعكس كل منهما الآخر بجلاء ووضوح.

وكما قال أمير شعرنا:

قد يهون العمر إلا ساعة   وتهون الأرض إلا موضعا

أقول: قد أقبل الاستغناء عن مئات الكتب إلا كتاب (ألف ليلة وليلة). وإنى بعدُ وقد قرأت عشرات المئات من الكتب، نسيت معظمها ولم يبق منها سوى الذكريات الباهتة أو بعض معلومة أو

بعض فكرة أو بعض حرفة؛ أما كتاب (ألف ليلة وليلة) فقد بقى كله، لا تنى تجلياته تتجدد يوما بعد يوم، لا تفقد ألقها حتى فى عصر الكمبيوتر والصعود إلى الكواكب بالتكنولوجيا الحديثة، بل إن سحرها ليزداد كلما تقدمت التكنولوجيا؛ لأن التكنولوجيا هذه ـ بكل بساطة ـ كانت الحلم الذى قدمته (ألف ليلة وليلة) إلى البشرية فى وقت مبكر، صارت تغذيه وتلقحه. وحتى بعد أن تحقق، نبع من الحلم القديم حلم جديد؛ ولن تتوقف عملية انسلاخ الأحلام من بعضها البعض مع استـمـرار قـراءة (ألف ليلة وليلة)، ذلك أن هذا التكنيك الفـذ، الذى يحكم بناء (ألف ليلة وليلة)، قد بنى، ليس فقط على انسلاخ الحكايا من الحكايا، بل إن هذا الشكل الظاهرى إن هو إلا تمثيل وتشخيص لانسلاخ الأحلام من الأحلام والأفكار من الأفكار والمشاعر من المشاعر؛ أحلام التقدم البشرى، والرقى الإنسانى والعدالة الاجتماعية. إنها فى الواقع كتاب الشعب، السيرة الذاتية للشعب المصرى، وما الأماكن البعيدة والبلدان الغريبة التى دارت فيها الأحداث، والأسماء الأغرب، إلا مجرد رموز ابتدعها الخيال الشعبى المصرى «الحدق» ـ بكسر الحاء والدال ـ ليهرب بها من رقابة السلطان، لكى يحقق أعجب وأغرب مقولة فى تاريخ الحياة قالها شعب من الشعوب. نثبتها ها هنا بألفاظ مهذبة اعتمادا على أن القارئ يعرفها بألفاظها الحقيقية. فالكتاب مصرى قلبا وقالبا؛ ليس فحسب لأنه مدون باللهجة المصرية التى تختلف فصحاها العربية عن أى لهجة عربية أخرى، بعباراتها المرنة الطيعة ذات المفردات التى لا تنبع إلا من بيئة شعبية كمصر بأسواقها وحماماتها ومدائنها وشواطئها وسواحلها ومعابدها ومساجدها ونيلها المعطاء؛ ليس لهذا فحسب هى مصرية الجنسية، بل لأن «التيمة» الأساسية فيها، أو التركيبة الفنية التى تنبع منها وتصب فيها كل هذه الحكايات الزاهرة، إنما هى «تحشيشة» مصرية نيّرة، تمخض عنها واقع اجتماعى مر وحافل بالتناقضات الجسيمة، لا مجال فيه للكفر بالقيم الروحية العظيمة المستتبة برغم ما تتعرض له من زلازل وزوابع، ولا نجاح فيه لثورة شعبية مسلحة، ولا صحف يومية تعكس الآراء المعارضة، ولا تنظيمـات لإعداد وتنظيم المقاومة؛ فليس هناك إذن سوى الكلمة، والخيال. فإذا كان هاملت شكسبير قد استعان بالفرقة التمثيلية لمواجهة أمه بالكشف عن حقيقة خيانتها لأبيه من أجل الزواج من عمه، بأن يعيد عليها تمثيل ما حدث باعتباره قد حدث لناس آخرين، فهكذا فعل الخيال الشعبى المصرى فى (ألف ليلة وليلة) فى العصور الوسطى الإسلامية؛ فأعاد صياغة الواقع العربى على هذا النحو الهزلى، ليواجه المسؤولين عن تدنيه بالحقيقة المرة، فهذا فى الواقع هو رأى الخيال الشعبى المصرى فى كل سلطان. هى حكايات تحدث فى بلاد بعيدة بين يدى سلاطين آخرين، ولكن «الكلام لك يا جارة».

هذا ما شعرت به ـ وإن بشكل غامض ـ إبان قراءتى لها فى ريعان الصبا. ولهذا أصغيت إليها بانتباه وتركيز شديدين، فتعلمت منها الحكمة وحب الحياة، والقيم النبيلة، ومعارف لا حصر لها تتصل كلها بخبرات الحياة من حل وترحال وعمل، فى البر والبحر والمحيطات والأنهار، فى الأسواق والحانات، فى القصور والأكواخ والصحارى والواحات. تعلمت منها إلى ذلك كله.. معنى الفن.

لم يكن غريبا إذن أن كان هذا الكتاب ركنا رئيسا فى معظم بيوت القرية منذ عصر التدوين إلى يومنا هذا؛ فقد كان وسيظل زاداً لا ينفد.

هى التى عجلت بتعليمى القراءة والكتابة فى زمن قياسى فى وقت مبكر جدا؛ إذ ما كدت ألم بمبادئ القراءة والكتابة فى كتاب القرية على لوح الإردواز، حتى لجأت إليها بشوق عفىّ فتكفلت هى بالباقى.

تلك خصيصة كامنة فى شرف هذا الكتاب: الجذب القوى، المثير، المبهج، المسيطر، الملهم، الدالّ. جذب مغناطيسى هائل القدرة لا تحول دونه حواجز أو أغلفة، بالنسبة لجميع الأعمار من الطفولة إلى الصبا إلى الشباب إلى الشيخوخة وحتى آخر العمر.

قوة الجذب هذه ليست فى طرائق الحكى وأساليب التشويق الحكائية وخصوبة الخيال فحسب؛ بل لأن مادة كل ذلك ـ إلى ذلك ـ الحياة، بكل عنفوانها وتنوعها، بخيرها وشرها، حلوها ومرها. ثم ذلك الثراء الفاحش الذى لا يحد،فكل الكائنات وحتى الجمادات تتكلم وتتحاور وتحس وتشعر: الطيور والأشجار والحيوانات والزواحف والصخور والجبال والشموس والأقمار، كلها تتكلم كلاما واقعيا صرفا تتقبله العقول مهما جنح، وتصدقه مهما بالغ وتزيدّ.

على أرضية شباك المندرة كانت ترقد بأجزائها الأربعة المتهرئة تحت ركام من ورق (السيرة الهلالية) و(سيرة عنترة بن شداد) و(سيرة ذات الهمة) و(سيرة سيف بن ذى يزن) و(سيرة فيروز شاه) و(سيرة حمزة البهلوان) و(سيرة الظاهر بيبرس). ليست مندرتنا هى الوحيدة التى يحفل شباكها بهذه الكتب، فمعظم منادر ـ والأصح مناظر ـ القرية لها شبابيك كهذا عليها الكتب نفسها. قد تجد جزءاً من عنترة ناقصاً، وجزءاً من الهلالية جديداً، فاعلم أن الجزء الناقص من عنترة قد أعير لمندرة أخرى مقابل هذا الجزء الجديد من (الهلالية). أما أجزاء (ألف ليلة) فإنها لا تنقص أبداً، لأنها غير قابلة للإعارة مطلقا، لأنها بعد أن قرئت عشرات المئات من المرات أمست حكاياتها قابلة للطلب منفصلة فى لحظة من لحظات السهرة. يحن الحضور لحكاية من الحكايا فيطلبون قراءتها؛ وقد شاهدت فى طفولتى مدى الإحباط الذى يرين على القوم إذا اتضح أن الجزء الذى فيه هذه الحكاية غير موجود أو غابت منه صفحة واحدة.

ما فتنت فى حياتى قدر افتتانى بذلك الذى يقوم بمهمة القراءة فيما الحضور ينصتون بإمعان. طالما تمنيت أن أكونه، فلأمر ما، كان يخيل لى أنه مصدر كل هذه التجارب والمعلومات والمعارف والحوادث المثيرة التى يقرأها، كأنه مؤلفها. كنت ألاحظ أنه يستمتع كثيراً جدا بردود الفعل التى تحدثها قراءته على وجوه المستمعين، فيتفنن فى القراءة قدر ما يستطيع، محاولا التشخيص والتمثيل كأنه بالفعل صاحب هذه الدرر الفنية. ولم يكن ينتهى لى عجب من أن يكون إنسان واحد يجمع فى ذهنه ووجدانه كل هذه الحكايا، أقصد كل هذه التجارب الدنيوية الهائلة.

ما أن تعلمت فك الخط حتى كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو أول كتاب أقلب فيه البصر لأجرب قراءة كلمات وجمل كاملة. وفي الواقع لم يستغرق ذلك وقتا طويلا؛ فسرعان ما أتقنت القراءة بفضلها؛ لأن الرغبة في الوصول إلى ما في باطنها من أسرار كانت رغبة حارقة ملحاحة. وذلك راجع إلى ملمح إضافي، فكثيراً ما كنت ألاحظ أن القارئ قد بدأ يخفض من صوته إلى حد الهمس، حيث تتقارب الرءوس في شغف تشملها رجفة خفية وذهول مروع؛ فإذا اقتربت منهم تلقيت زجراً خشنا، قد يتطور - إذا تماديت في الاقتراب - إلى أن يحملني أبي بين ذراعيه عنوة فيلقي بي في القاعة الجوانية، ثم يغلق الباب الفاصل بينها وبين المندرة؛ فانحصر جزء كبير من اهتمامي وشغفي بعدئذ في محاولة الإمساك بتلك اللحظات التي كان ينخفض فيها صوت القارئ إلى حد الهمس، أمسك بها مسجلة فوق الصفحات.

فجأة انتبه أبي إلى أنني قد أصبحت متعلماً، أمسيت أنوب عن القارئ إذا ما تخلف عن الحضور لسبب من الأسباب. إلى أن جاء ذات ليلة فوجدني مندمجا في القراءة والجميع في إنصات، فجلس يستمع، فلما سلمته الكتاب ليقرأ نحاه جانباً وقال لي: «استمر!». قلت: «ولكن هذه مهمتك!». قال: «لقد أمضيت عمراً طويلاً في القراءة وأحب الآن أن أستمع! لقد اكتشفت أن للاستماع لذته الكبرى! إنني إذ أستمع الآن أشعر كأني أتعرف على هذه الحكايات من جديد لأول مرة!».

لكني شعرت أن أبي قد بدأ يقلق إلى حد العصبية، ويتزايد قلقه إذا ما اقتربت من تلك الصفحات الحرجة التي يتعين على القارئ عندها أن يخفض صوته حيث تتقارب الرءوس في وجل. لحظتها ألاحظ أن أبي قد بدأ يفتعل شجاراً ليمنعني من المواصلة، أو يخترع مشواراً يكلفني به؛ فأضحكك في سري من سذاجته متصوراً أنه ربما لا يعرف أنني قد حفظت هذه الصفحات عن ظهر قلب طوال أيام اختلائي الحميم بهذا الكتاب الفذ.

ثم إنه - أبي - بدأ يلجأ للنصيحة بإبعادي عن الولع بهذا الكتاب فكان يحقر من شأنه أحياناً، فأجاريه أنا الآخر في تحقيره لأوهمه أنني غير متأثر بما فيه من ألفاظ خارجة ومشاهد فاضحة؛ لكنه ما لبث حتى سلم أمره لله وتركني أقرأ فيه على هواي.

ولقد جربت متعة الإحساس بردود فعل القراءة على جمع من المستمعين. لكن هذه المتعة حينما وصلت إلى مداها أورثتني تشوّقا لمتعة أكبر تكون لاشك أكثر عمقا وإدخالاً للبهجة والسرور على نفسي: متعة الإحساس بأن أكون صاحب كل هذا الكم من الحكايا والتجارب الحياتية، أن أكون مؤلفها. وهي متعة مستمدة من شعوري باستمتاع الآخرين، متعة الإحساس بردود الفعل الجماهيرية؛ متعة أن تكون مؤثرا في كل هؤلاء. من حسن الطالع أنني كنت واعيا بحقيقة استمتاع الآخرين بـ (ألف ليلة وليلة)، فعرفت في وقت مبكر كيف يتأثر الناس ومتى ينصتون إليك في جدية واهتمام. إن ذلك لا يتحقق إلا حين يشعرون بأنك تقدم لهم الحياة نفسها، بوضوح ودون مواربة، أن تسمى الأشياء بأسمائها. عرفت أن محاولة ستر العرى أحيانا تكون

أسخف من العرى نفسه، وأن كثرة التحفظات تخنق الفن وتقدم الصورة الزائفة للحياة وتكرس للزيف والتدليس والكذب. عرفت أن الفن متاع فى حد ذاته؛ وتلك حقيقة تغنيه عن أى وظيفة شرط أن يكون مبنياً على الصدق المطلق والرؤية الصافية للأشياء. إن الفن ـ القصصى بوجه خاص ـ إذا جانب الحياة صار شيئاً هامشياً لا قيمة حقيقية له، صار أشبه بالأحاجى والألغاز، محصوله لا يستحق ما تبذله فى حلها من مجهود.

عرفت أن «الشكل» فى الفن الروائى قبوله مرهون بمدى ما يحتويه من تجربة حياتية تتصل بجوهر الحياة، حياة عامة الناس، عالم الأحاسيس والمشاعر، الجهد والعناء والشقاء. فإذا جاء العمل الفنى محتوياً على هذه الحياة المحسوسة الملموسة، فإن القارئ سيتقبل بصدر رحب أن تتكلم الحيوانات والأشجار والأطيار، وأن ينطلق المارد من القمقم بمجرد حكة الأصبع على زر من الأزرار، وأن يبطش السلطان كل ليلة بامرأة، وأن يلتقى السندباد فى أسفاره ورحلاته كل هذا الكم الهائل من العجائب والغرائب.

يحضرنى بهذه المناسبة موضوع فى غاية من الطرافة والأهمية معا، أرى من الواجب ذكره ها هنا. قرأته فى مجلة «الدوحة» القطرية منذ بضعة أعوام، وكان على هيئة تحقيق صحفى ثقافى مزود بالصور الفوتوغرافية عن رحلة جنونية عظيمة أشبه برحلة هايردال الذى أراد أن يثبت وصول الفراعنة القدامى إلى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط بواسطة قوارب مصنوعة من البردى، فقام بصنع قارب على النمط التاريخى الفرعونى نفسه، وقام بالرحلة مرتين، فى المرة الأولى تعرض للفشل لأسباب فنية، تلافاها فى المرة الثانية فنجحت الرحلة، وأثبت بالدليل القاطع صدق مقولته، ثم سجل تفاصيل هذه الرحلة فى كتاب نشرت دار المعارف ترجمة له فى سلسلة «اقرأ».

أما ذلك التحقيق الذى أعنيه، فإنه شىء من هذا القبيل. أحد المفتونين بكتاب (ألف ليلة وليلة) ـ وهو هولندى إن لم تخنى الذاكرة ـ وقع فى غرام السندباد البحرى، فأراد أن يختبر ما فيها من معلومات، وأن يتحقق من أشياء كثيرة أهمها: هل هذه الأماكن التى زارها السندباد من جزر وشواطئ ومرافئ وبلدان موجودة بالفعل على الخريطة بالخطط نفسها الموجودة فى السندباد؟ أو كان لها وجود ذات يوم؟ وهل المعلومات التى أوردها السندباد عن طرائق الحياة وأنواع العمل والمعاملات والطبائع والأجواء حقيقية أم أنها محض خيال ابتدعه الراوى الشعبى كيفما اتفق؟

حمل هذا الرحالة المغامر فكرة مشروعه المجنون هذا وطاف به على الشركات العالمية الكبرى المعنية بالأبحاث فى المجاهل والغابات والأماكن النائية. ولو أنه عرض فكرته هذه علينا نحن العرب أصحاب الكتاب للقى من العنت والسخرية ما يجعله يتوب إلى الله توبة نصوحاً عن مثل هذه الأفكار الخرقاء. لكنه كان يدخرنا للعمل المناسب فى المرحلة التنفيذية للمشروع.

وجد بالفعل شركة تتحمس لتمويل مشروعه. أخذ يطوف بالبلاد العربية كلها بحثا عن عمال و«صنايعية» متخصصين فى صناعة السفن على الطرز القديمة. فلقى فى هذا أشد العناء،

لكنه وفق أخيرا فى العثور على بعض العمال المهرة، فنقلهم على نفقته إلى الشاطئ العمانى الذى اختاره ليتم فيه التصنيع ومنه تنطلق أولى الرحلات.

قدم للعمال نماذج لسفينة السندباد كما كانت فى ذلك العصر بكل حذافيرها، بشرط أن يتم صناعتها من المواد نفسها، الأخشاب نفسها الأشرعة نفسها المجاديف نفسها، فنفذوها بكل دقة فى شهور معدودة حتى استوت قائمة على الميناء.

وكانت معه خطط الرحلات السبع مدونة خطوة بخطوة، كل خطوة مصحوبة بمناظر ومشاهد معينة، حتى أحوال المياه وتقلبات الجو كانت مدونة فى مذكراته الضافية.

ثم تحركت سفينة السندباد ومن خلفها طاقم من سفن الإنقاذ والأبحاث متخذة أهبتها للتدخل فى أية لحظة حرجة. لكن الرحلة تمت بسلامة الله، ليتأكد للسندباد المعاصر أن جميع ما ورد فى رحلات السندباد من معلومات تاريخية وجغرافية واقتصادية واجتماعية وطبيعية إنما انطلقت من حقائق، وأن الخيال لم يلعب فيها سوى دور الحبكة والتشويق.

من هنا يتضح لنا ـ كما سبق أن قلت حينما نقلت هذا الموضوع إلى مقالى الأسبوعى بمجلة «الإذاعة والتليفزيون» ـ أن المعارف الواردة فى كتاب (ألف ليلة وليلة) هى خبرات حقيقية استقاها الراوى من تجارب حياتية، فضلا عن الكتب والمصادر التراثية الكثيرة. هذا أول درس عظيم تلقيته فى الكتابة الروائية: ألا يكتب الكاتب إلا عن تجربة حقيقية وعن ناس يعرفهم حق المعرفة، وأن يتوخى الدقة والحرص ما أمكن فى نقل أية معلومة، لأن معلومة واحدة مكذوبة ـ مهما ضؤل شأنها ـ تهدم بناءً دراميا مهما تميز بالرسوخ والإتقان.

نعود إلى ما سبق أن أشرت إليه آنفا من تناسخ الأفكار والمشاعر والحكايا من بعضها البعض، دون أن يلغى بعضها البعض بل يثبت ويقوى بعضها البعض فى تضافر وتمازج وتشابك واتحاد؛ من أجل الوصول إلى رؤية أوسع وأوضح للحياة.

إن حكايات (ألف ليلة وليلة) تشبه فى نظرى عدسات طبيب العيون حينما يجرى على عينيك كشفاً لاختيار العدسة المناسبة لمدى ضعف بصرك. إنه يضع على عينيك إطار منظار فارغ من العدسات، ثم يضع فيه إحدى العدسات ويسألك عن الرؤية فتقول إنك رأيت الصف الثانى للعلامات الدائرية، فيضع فوقها عدسة أخرى، فإذا انكشف الصف الثالث يضع عدسة ثالثة ورابعة، هكذا تتسع الرؤية فى عينك شيئا فشيئا حتى تتمكن من رؤية أدق العلامات.

تلك هى فكرة حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فكرة تواتر الحكايات، وترادفها، وتراكمها، لكى تتسع الرؤية أمامك فترى أدق ما فى الحياة من أشياء، وأدق ما فى المشاعر من وجع.

ولربما تصور البعض أن (ألف ليلة وليلة) إن هى إلا مجموعة من الحكايات غير المترابطة، لا يجمعها سوى أن شخصية واحدة تحكيها كلها، هى شهرزاد.

وتبعا لهذا التصور الخاطئ تكون «التيمة» الأساس هي «تيمة» السيدة التي تحكي لزوجها حكايات تستمهله بها ليؤجل قتلها، ولأنها «تيمة» مطاطة فإنها تتسع لمئات من الحكايات التي يمكن أن تملأ ألف ليلة.

وبناء عليه، فإن الكثيرين الذين أعادوا صياغتها للإذاعة والتليفزيون استباحوا لأنفسهم تأليف بعض حكايات على نسقها، وحشرها في «التيمة»الفنية التي تحتمل ـ من وجهة نظرهم ـ المزيد من الحكايات المتنوعة. هكذا فعل أستاذنا طاهر أبو فاشا ـ وهو بالمناسبة أهم وأميز من كتبها حتى الآن كتابة معاصرة ـ حينما كان يعدها للإذاعة في الستينيات، فلما استنفد أجمل حكاياتها بدأ في وضع حكايات من تأليفه على نسقها، تتواءم مع الأوضاع السياسية الراهنة وتعكس تناقضاتها وقضاياها.

أبدا ليست هذه هي «التيمة» الأساس في حكايات (ألف ليلة وليلة). ومن ثم، فالحكايات ليست مجرد حكايات يمكن اختصارها أو استبدالها بحكايات أخرى حتى ولو كانت متشابهة وعلى النسق نفسه.

إنما «التيمة» الأساس هي وضعية المرأة في المجتمع الشرقي الرجولي الصرف.

فلأنه مجتمع رجولي خالص، المرأة فيه مجرد متاع يمتلكه الرجل كما يمتلك الأشياء، يبيعها أو يشتريها كما الأشياء؛ فإن اتخاذها محورا فنيا مقدما لمجتمع كهذا، هو في حد ذاته تيمة مثيرة : علاقة الرجل بالمرأة.

ترى، ما حجم الدهشة التي سأقابل بها إذا قلت الآن إن كتاب (ألف ليلة وليلة) موضوع لتمجيد المرأة والتكريس لحريتها ؟!..

أيا كان حجم الدهشة، فإن (ألف ليلة وليلة) هي في حقيقة أمرها معزوفة درامية واسعة النطاق والمقامات من أجل تحرير المرأة بكل ما تحمله كلمة التحرير من معنى.

هذه ليست مجرد وجهة نظر أخلعها على هذا العمل اجتهاداً مني في التفسير أو التحليل؛ إنما هي التيمة الأساس في العمل؛ هي حجر الأساس في البناء الروائي، وهي أيضا ـ بلغة دارسي النصوص المسرحية القدامى ـ المقدمة المنطقية التي يبلورها النص في عدد كبير من الحكايات المختلفة المتنوعة،في مختلف البيئات الاجتماعية، من القمة إلى القاع، من القصور إلى الأكواخ، مجتمع الملوك ومجتمع الصعاليك .. إلخ.

بما أن الحكايات كلها يتكون منها في النهاية عمل فني واحد، فإنه يحق لنا أن نعتبره رواية، رواية تتضمن عددا كبيرا من النصوص المكونة لعالم واحد متكامل.

تبدأ الرواية على هذا النحو :

« الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه صلاة وسلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين. وبعد، فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وماجرى لهم فينزجر. فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين، فمن تلك العبر والحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال» .

بعد هذه المقدمة الموجزة جدا، التى استغرقت ستة أسطر فحسب، تجىء أول حكاية بعنوان «حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان». وهى الحكاية الأولى، التى تم فيها وضع حجر الأساس فى هذا البناء الفذ.

موجز الحكاية أنه كان يوجد فى سالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين، له ولدان، أحدهما كبير والآخر صغير. وكانا بطلين، وكان الكبير أفرس من الصغير، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملك شهريار. وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم، ولم يزل الأمر مستقيما فى بلادهما وكل واحد منهما فى مملكته حاكم عادل فى رعيته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح.

هكذا يقدمهما الراوى بنص عباراته. ونلمح فى هذه العبارات الإيحاء الواضح بأن صفو الحياة واستقرارها هذا سوف يتعرض بعد قليل لهزة عنيفة تكشف حقيقة الوضع؛ إذ هو استقرار ظاهرى زائف، قائم على الفرض بالقوة والرهبة والسلطان. وطالما أن الاستقرار غير مستتب بذاته ــ أى بالوسائل الطبيعية المؤدية إلى الاستقرار ــ فإنه لا يكون استقراراً مهما بلغت القوة الفارضة من جبروت وسلطان.

الاستقرار فى المملكتين ــ إذن ــ مفروض بالقوة والسلطان، ليس بتوفير العدل والحرية حقا، بل بالقمع وإشاعة الرهبة والخوف. وبيت القصيد فى الاستقرار، وكل رموزه تتجمع فى بؤرة واحدة هى مخدع السلطان نفسه، بيته، حريمه. فمن لا يستطيع نشر العدل والحرية فى بيته بين حريمه لا يستطيع بالضرورة نشره بين شعبه؛ تلك مقولة شعبية عربية عريقة يرددها رجل الشارع فى مصر باستمرار.

والمجتمع الذى يعامل المرأة باعتبارها أداة متعة للرجل، ومجرد جارية، و«أمَة»، تنعكس نظرته المتخلفة هذه للمرأة على كل الأمور. فى هذا المجتمع بلغ الغرور بالرجل حداً خطيرا جعله يتصور أنه يستطيع إحكام السيطرة بالقوة على المرأة، وأنه هو المنوط بحماية شرفه منها، شرفه هو، أما شرفها هى، فأمر لا يعنيه. وإذا كان هذا هو معتقد الرجل العادى، فما بالك بالسلطان؟ إن السلطان بقوة

جبروته، بحرسه وخدمه وحشمه، يضرب حول حريمه نطاقا حديديا لا يتسرب منه الهواء، فلا يجدن فرصة للخيانة الزوجية. إنه نتاج مجتمع يفترض الخسة والخيانة فى المرأة بادئ ذى بدء؛ فكأنها كائن من الدرجة السفلى؛ مع أن هذه النظرة الضيقة يدحضها وضع المرأة باعتبارها أما ومربية وزوجاً فاضلة، إلا أن النظرة الضيقة لا ترى هذا الجانب المشرق فى المرأة. وتشيع فى فلكلور هذا المجتمع وأدبياته الشعبية مقولات خاطئة تحط من شأن المرأة كقولهم إنها خلقت من الضلع الأعوج من آدم، أى أنها مجبولة على الانحراف والخيانة!

ولكن (ألف ليلة وليلة) تجىء لتفضح هذه المعتقدات الخاطئة، وتعرى الحقائق بقسوة وسخرية مريرة، لتدفع المجتمع الرجولى إلى تصحيح معتقداته، وتقويم علاقته بالمرأة، ومعاملتها باعتبارها النصف الأخطر من المجتمع، لها مثل ما للرجال من حقوق. على رأس هذه الحقوق إعطاؤها الحرية الشخصية كالرجل سواء بسواء، وتفويضها أمر نفسها وحماية شرفها بنفسها. أما سجنها فيدفعها إلى التمرد وممارسة الحرية الشخصية ولكن فى السر، كأنها تنتقم لنفسها بالهزء ممن سجنوها وافترضوا فيها الدونية والخيانة. إنها ليست كائنا ضعيفا كما يوحى شكلها ووضعها الاجتماعى الجائر، لا، إنها أقوى مما نتصور، والدليل القاطع على ذلك هو حجر الأساس فى السطور الأولى من الحكاية الأولى، وتبلور معناه وتجليه فى شخصية شهرزاد التى استطاعت أن ترد الملك الضال إلى الصواب.

فما حجر الأساس يا ترى؟

قلنا إن الاستقرار الزائف كان يشمل المملكتين، إلى أن حدث حادث عارض دمر كل هذا الاستقرار، وأشاع الاضطراب والخراب فى المملكة، وسالت أنهار الدماء.

حدث أن اشتاق الملك شهريار لرؤية شقيقه الملك شاه زمان، فأرسل أحد وزرائه إلى أخيه فى مملكته يبلغه الرغبة السامية. فلم يسع الملك شاه زمان إلا التلبية من وقته، فتجهز فى الحال للسفر، وغادر قصره بصحبة الرسول. ولكنه بعد أن قطع من الطريق شوطا طويلا تذكر أنه نسى خرزة مقدسة أشبه بتميمة يتفاءل بها فى سفره؛ فارتد عائدا لإحضارها وكان الليل قد بلغ منتصفه.

ما أن دخل قصره حتى فوجئ بزوجته راقدة فى فراشه تعانق عبداً أسود من عبيد القصر يضاجعها. فاسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه:

«إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة؟! ثم إنه استل سيفه وضرب عنق الاثنين، ومضى من وقته وساعته قاصدا بلاد أخيه الملك شهريار».

فرح أخوه برؤيته، وجلس يسامره، لكن الملك شاه زمان لم يكن فى حال طيبة، ولم يشأ أن يذكر لأخيه شيئا مما حدث، واكتفى بقوله إن فى باطنه جرح [كذا]. فأراد أخوه الملك شهريار أن

يسرى عنه، فعرض عليه أن يقوما معا برحلة للصيد والقنص ينسى فيها أحزانه. إلا أن مزاج الملك شاه زمان كان معتكراً تماماً، فاعتذر عن الرحلة بلباقة راجياً أخاه أن يقوم بالرحلة وحده ويتركه فى القصر يستجم فى هدوء يحتاجه. وبالفعل تركه الملك شهريار ومضى فى رحلته:

«وكان فى قصر الملك شهريار شبابيك تطل على بستان أخيه، فصار ينظر منها جلباً للتسلية. فإذا به يرى باب القصر قد انفتح، وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً، وامرأة أخيه تمشى بينهم وهى فى غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية، وخلعوا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة أخيه الملك تقول: يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته، وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى، ولم يزالوا فى بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار» (ص ٦ ج ١).

خيانة جماعية أشبه بالتظاهرة. أرجو أن نلاحظها، لأنها تدل على تمرد جماعى أصيل ركب فى سلوك الجوارى بحكم التربية الخاطئة وشيوع النظرة الضيقة للمرأة. وهن وإن كن فى الظاهر خاضعات فإنهن لسن بحرائر.. منتهى السخرية من المجتمع المغلق القائم على الكبت والتحريم دون مبرر منطقى مفهوم. فالإنسان لابد أن ينفس عن مكبوتاته بأى شكل وفى أى سبيل.

فلما شاهد الملك شاه زمان ما شاهد قال: والله إن بليتى أخف من هذه البلية. وقد هان ما عنده من القهر والغم وقال: «هذا أعظم مما جرى لى».

وإذ عاد أخوه الملك شهريار من رحلة الصيد والقنص، لاحظ أن أخاه الملك شاه زمان قد ردت الدماء فى وجهه، وصار يأكل بشهية بعد إقلال. فتعجب شهريار من ذلك وقال: «يا أخى، كنت أراك مصفر الوجه والآن قد رد إليك لونك فأخبرنى بحالك». فقال له شاه زمان: «أما تغير لونى فأذكره لك واعف عنى عن إخبارك برد لونى». قال: «أخبرنى أولا بتغير لونك وضعفك حتى أسمعه».

فحكى له الملك شاه زمان قصة اكتشافه خيانة زوجه له مع العبد الأسود يوم مجيئه إليه، وكيف ضرب عنقيهما معاً، وكيف جاء إليه معتكر المزاج ضائق الصدر؛ فهذا سبب تغير لونه وضعفه. أما السبب فى رد لونه فطلب الإعفاء من ذكره.

فاستحلفه الملك شهريار وناشده الله إلا ما حكى له السبب، فنزل شاه زمان عند رغبته، وحكى له ما شاهده فى البستان صبيحة يوم سفره. فقال شهريار: «مرادى أن أنظر بعينى». فقال له أخوه شاه زمان: «اجعل أنك مسافر للصيد والقنص واختف عندى وأنت تشاهد ذلك وتتحققه عيناك».

فنادى الملك من ساعته بالسفر، فخرجت العساكر والخيام إلى ظاهر المدينة، وخرج الملك وجلس فى الخيام منبها على غلمانه ألا يدخل عليه أحد؛ ثم إنه تنكر وخرج خلسة إلى القصر

الذى فيه أخوه، وجلس فى الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان، فإذا بالجوارى وسيدتهم قد دخلوا مع العبيد وفعلوا فعلتهم الشنيعة واستمروا كذلك إلى العصر.

طار عقل الملك شهريار من رأسه، وقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا؟ فيكون موتنا خير من حياتنا».

فأجابه لذلك. ثم خرجا من باب سرى ومضيا فى سفرة طويلة استمرت أياما وليالى، إلى أن وصلا إلى شجرة فى وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان. ثم إذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد تلك المروجة. فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، صارا ينظران ماذا يكون الخبر، وإذا بجنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، فطلع إلى البر وأتى الشجرة التى هما فوقها، وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. نظر إليها الجنى قائلا:

ـ «يا سيدة الحرائر التى قد اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلاً».

ثم وضع الجنى رأسه على ركبتها واستغرق فى النوم. فرفعت الصبية رأسها إلى أعلى الشجرة فرأت الملكين وهما فوق تلك الشجرة، فرفعت رأس الجنى من فوق ركبتها ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت. فقالا لها بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر. فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبهت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة. فخافا ونزلا إليها. فقامت لهما وقالت: «أرصعا رصعاً عنيفاً وإلا أنبه عليكما العفريت». فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه الملك شاه زمان: «يا أخى إفعل ما أمرتك به». فقال: «لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى». وأخذا يتغامزان على نكاحها فقالت لهما: «مالى أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به: فلما فرغا قالت لهما: «قفا». وأخرجت من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما، وقالت لهما:

ـ «أتدرون ما هذه؟».

قالا لها: «لا ندرى».

قالت لهما:

«أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بى على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطيانى خاتميكما أنتما الإثنان الآخران».

فأعطياها من يديهما خاتمين. فقالت لهما:

«إن هذا العفريت قد اختطفنى ليلة عرسى، ثم إنه وضعنى فى علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعلنى فى قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وليعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شيء كما قال بعضهم:

لا تـأمـنن إلى النـســـاء ولا تثق بعـــهـــودهن
فـــرضـــاؤهن وسـخطهن مـــعلق بفـــروجـــهن
يبـــدين وداً كـــاذباً والغـــدر حـــشـو ثيـابهن
بحـديث يوسف فـاعـتـبـر مـتـحـذرا من كـيـدهن
أو مـــا تـرى إبليـس أخـــرج آدمـــاً من أجلهن»

قال الراوى: فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما:

ـ «إذا كان هذا عفريتاً وجرى له أعظم ما جرى لنا فهذا شئ يسلينا».

ثم إنهما انصرفا من ساعتهما عنها ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره. ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد، وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها ولم يبق فى تلك المدينة بنت تتحمل الوطء. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتاً فتوجه إلى منزله وهو «غضبان مقهور خايف على نفسه من الملك». وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة ـ طبعا طبعا ـ قد قرأت الكتب والتواريخ.. إلخ.. إلخ.

حجر الأساس فى (ألف ليلة وليلة) ـ إذن ـ هو قضية تحرير المرأة من العبودية المفروضة عليها بقانون جائر غاشم لا يرحم. ولعله أول عمل فى تاريخ الثقافة العربية يتناول هذا الموضوع الخطير بهذه الرؤية الفنية الواسعة. ولأنه عمل فنى مضاد لثقافة المؤسسة الرسمية فكان لابد له أن يتخفى وراء ستار من التمويه حتى لا يصدم العقول المحافظة المتحجرة برؤية تتنافى وتتضاد مع المنظومة الثقافية الاجتماعية المسيطرة، المصرة على اعتبار المرأة «أمة» وجارية وأداة متعة فحسب.

غير أن اختلاف الرواة وضعف إدراكهم أحيانا، جعلهم يبالغون فى إظهار الجانب الخبيث من المرأة كأنه الموضوع الأصلى، كأن العمل يهدف إلى إظهار مدى انحلال المرأة ودونيتها.

إلا أن التركيبة الفنية، وحجر الأساس الذى قام عليه بناء العمل الفذ، هى التى حفظت للعمل غرضه النبيل، فالذى خان الملك ومرغ شرفه فى التراب امرأة، لكن الذى ارتفع بمستواه الثقافى والإنسانى فى النهاية كان أيضا.. امرأة.

فيا لها من «سيمفونية» رعوية قامت على التكريس لمجد المرأة ورد اعتبارها، فى مهرجان درامى حافل بالأنس، متخم بالمعارف، زاخر بالمشاعر الإنسانية الفياضة.



أرض الليالى

سليمان فياض

تركية كانت جدتى. واسمها كان تركيًا: صدّيقة (هل هذا الاسم هو مؤنث: صدّيق؟) موطنها المصرى الأول، كان فى الاسكندرية، كما حكت هى لى. ولم يكن قد بقى لها من ذكرى تبوح بها لنا، نحن أحفادها الصغار، سوى أنها كانت تذهب إلى مدرسة، وتصعد تلا لتنزل منه، فتجد فجأة على مشط قدمها، فى كل صباح، ريالا فضيا. وكانت الريالات تتجمع فى صندوقها كل يوم. وأخطأت جدتى، فباحت لعمها «حسن عبد الله» بسر الريال الفضى، فلامها، لأنها باحت بالسر، فلها صديق فى عمرها من الجنّ، وأكد لها أنها لن تحصل على أى ريال فضى من صديقها الجنى الذى لا تراه، ويراها، فى أى صباح. وقال لها إن صديقها الجنى كان يعشقها وإنه قد هجرها، وإن عليها أن تدعو الله، فى كل صباح، كيلا يؤذيها هذا الجنى. هل ترى هذا الجنى قد عاقبها، فغادرت شاطئ البحر والثغر، لتتزوج من جدى، أبى أمى؟ وتقبع فى قريتنا معه، لتنجب له ثلاث بنات، وابنا (هل كانت تلك الحكاية حلما من أحلام الليالى؟)، وتنسى ذكرى راعيها وعمها الشاب، فلا تعرف حتى أنه صار عضواً بمجلس الشيوخ فى الأربعينيات، ولا تذكر عنه سوى اسمه، وتنسى معه: البحر، والثغر، والأهل، وتعيش فى اغتراب روحى، جعلها شبه قعيدة لسمنتها، غارقة فى الصمت، والحزن، إلا حين ترانا نحن أحفادها الصغار، أو حين تأتيها مسكينة طالبة رِفْد، فتصنع لها بيدها كوبا من الليمون، وهى جالسة على سجادة، على حصير، وتسحب لأجلها قطعا معدنية من البرايز والريالات من تحت السجادة، وتطبق يد زائرتها عليها خفية، وهى تنظر فى خجل إلى الأرض!

جدتى رآها جدى، فى ليلة زفاف أختها، كان عربى الأسلاف من إثيوبيا، فارع الطول، مستدير الوجه، يميل لونه إلى الشقرة، وتحمل أسرته لقب: الحبشى. هويها، وربما لم تهوه هى،

وربما لم تره إلا فى لمحة. وكان يملك فى قريتنا ثلاثين فدانًا، وبيتًا من طابقين، بداخله فسحة، وفى أعلاه سطح به شراعة، تحيط به أربع غرف، وله شكمة يصعد إليها بأربع درجات، بها باب، هو مدخل الضيوف والزائرين إلى «مندرة» بيته. متى رآها جدى؟ وأين كان هذا الزفاف لأختها؟ لم أعرف ذلك قط؛ لأننى لم أسأل عنه. فقط، أؤكد أن أختها كانت فاحمة السواد، قصيرة القامة مفلفلة الشعر، على العكس منها هى البيضاء، مستديرة الوجه، ملونة العينين، مسترسلة الشعر، لعلها كانت أختا لها من جارية أفريقية، بملك اليمين. وصارت الأختان متزوجتين من أخوين، فى بيتين متجاورين، هما كل بيوت آل الحبشى. ولا أذكر أنهما كانتا تتزاوران، لا هما ولا الأخوان، المتنافسان، تنافس قابيل وهابيل. وإلى جدتى كانت تصل جنيهات، فى كل شهر، من عائد وقف بمدينة طنطا. ولجدتى، فيما حكت لى أمى، كان أقارب بالمنصورة، يحملون اسم: آل الملا. كان لهم بيت بشارع عباس فى الطابق الثالث، ربه محام شهير، أعزب إلى نهاية عمره، وله ثلاث أخوات يقمن معه عانسات، فلا رجل يتقدم إليهن يليق بهن. كانت إحداهن اسمها «سنية»، وتقدم لها توفيق الحكيم فى الأربعينيات، فسألت عن دخله، فقيل لها إنه صحفى، فقالت باستنكار: صحفى؟ وقيل لها إن دخله مائة جنيه، فسخرت قائلة: أنا أتزوج من صحفى، ودخله مائة جنيه فقط؟ والثانية كان اسمها: نبوية، وكان لها مظهر أميرة، وساهرة أبدا على أخيها المحامى فى صحوه ونومه ومأكله ومشربه. وتزوجت بعد أخيها من صاحب كازينو شهير على نيل القاهرة. عرفت هذا البيت، حين مرضت أمى، وذهبت مع أبى إلى طبيب بالمنصورة، ونزلنا ضيوفا، أياما، فى هذا البيت. كان عمرى ست سنوات، أو أكثر قليلا، وكانت لى أخت اسمها زينب ولدت قبلى ميتة، فمنحها أبى اسما، ودفنها فى ركن بساحة البيت، وكانت أمى ترش عليها ماء فى كل صباح، وتحذرنى من المشى فوق أرض هذا الركن، وكان لى أخ اسمه: رفعت، ومات بدوره وله من العمر عام ونصف فى دور حصبة أصابه وأصابنى، وبقيت بعده حيا بعين واحدة، فقد أخذت الحصبة معها حين رحلت عنى عينى الأخرى.

عند جدتى ذهبت أمى غاضبة من أبى ذات ليلة، وجلست ليلة لا تنسى مع جدتى، حتى غفوت برأسى، على فخذها، ودفء موقد نحاس يشع بحرارته ووهجه فى غرفتها. ورائحة بخور الموقد تملأ أنفى، وكانت جدتى تحكى لنا، نحن أحفادها الصغار، من بنتين وحفيدين آخرين لزوجها، حكاية يوسف المسحور، وحبيبته الأميرة التى تسهر على البخور، لكى تعود الحياة إلى تمثاله الحجرى. كانت، فيما أذكر، فيما يبدو لى الآن، تحفظ حكاية يوسف المسحور بألفاظها العربية عن ظهر قلب، وكانت حين نستثيرها بالأسئلة، تنهرنا بألفاظ تركية. كانت تعرف التركية وتقرؤها لو وجدت ما تقرؤه بها، وتكتبها، لو وجدت من تكتب له بالتركية، هكذا أكدت لى أمى، وكانت تقرأ ما يصل إلى يدها بالعربية، وما كان أندره فى قريتنا فى أوائل الثلاثينيات. والعجيب، أن بناتها الثلاث، لم يكن يقرأن أو يكتبن؛ كن ينتمين إلى أبيهن. وكان انتماؤهن إليها انتماء بيولوجيا، واجتماعيا، فى الملمات خاصة، حين تهجر إحداهن بيت رجلها مغاضبة. كانت وحيدة جداً إلا من شرب الليمون، وفعل الخير، وإدارة بيت زوجها من مجلسها، فى غرفتها. فلم تكن

تغادر هذه الغرفة، ذات النافذة الواحدة، شبه المظلمة نهارا ـ والسرير النحاسى ذى الأعمدة ـ الوانية الضوء ليلا من مصباح جاز مغبر الزجاجة، والحصير الذى يملأ الفراغ الباقى من الجدار إلى الجدار، وفوقه أريكة للزائرات، وأحيانا لها، وقد فرشت فوقه سجادة للصلاة، لاأذكر أننى رأيتها تصلى فوقها قط. وكان زوجها، جدى لأمى، قد كُفّ بصره، حين سقط من منور السطح، وهو يطارد أمى وخالى، واخترق جسده الضخم سلك شراع المنور، وسقط فى فسحة البيت، وارتطم رأسه بالأرض، ففقد بصره. وكان يجلس أبدا نهاره كله وليله فى ركن باب الزائرين على أريكة خشبية مزخرفة زخرفة شبكية ذات ساعدين، فوقها حصير، وتحته وسادة بمساحتها، ولا يكاد يمر أحد أمامه من الحفاة، إلا وصاح لفوره: إنت مين. كان يراه من مجلسه، دون أن يبصره، يعرف مروره بإيقاع الضوء والظلمة أمام عينيه، كانت عيناه مفتوحتين، تبدوان سليمتين. وأقدّر الآن أن عصبيهما البصريين كانا سليمين، وأن الشبكية وحدها هى التى تمزقت من سقطته. كان هو الآخر وحيدا فى مجتمعه اليومى، ولا أذكر قط متى كان ينام، ويغفو، ولا أذكر قط أننى رأيته بغرفة جدتى، ولربما كان يرقد على أريكة حيث قضى نهاره وشطرا من الليل، إلى أن ودعت جدتى الدنيا، وودع هو الدنيا، بعدها، فى العام نفسه.

ولربما كانت جدتى قد حكت لنا، نحن أحفادها الصغار، حكايات أخرى من (الليالى) تركت آثارها فى أرواحنا، فابن أخ غير شقيق لأمى، حكى لنا ذات ليلة ونحن جلوس على سور قنطرة بترعة «اللظمية» كيف أن جدنا هذا، الحاج إبراهيم الحبشى، قد عشقته جنية. وأخذته معها تحت الماء، حين كان يستحم بالترعة، بالقرب من هذه القنطرة، ومكث معها سنين، وأنجب منها البنات والبنين، حتى فاض به الحنين إلى أهله من الإنس، فأعادته إلى بيته (انظر قصتى: «النداهة»). ولربما كانت هذه الحكايات، مع اكتشافى (ألف ليلة وليلة) بمجلداتها الأربعة (طبعة بولاق على ما أعتقد)، هى التى لفتت نظرى إلى خرافات القرية وأساطيرها، فى سنوات حياتى التالية بقريتنا، ثم فى سنوات عمرى التالية، كهلا، وشيخا، فأخذت منها باعتبارها ذكريات، فى قصص (عطشان يا صبايا)، و(النداهة)، و(القرين) وفى إشارات وحكايات أخرى، مضمنة فى قصص عدة لى، سوى هذه القصص البارزة والواضحة. وأحدس، فيما يبدو لى الآن، أن جوّ (الليالى)، وأساطير القرية وحكاياتها، وهى عندى الآن جزء غير مدوّن من (الليالى)، قد تركت بصماتها الدرامية والمأساوية فى تجارب قصصى، وعالمها، كيف؟ ذلك مجرد حدس آنى وعابر.

فى غرفة نوم خالى: زكى ـ فلم يكن قد صار حاجا بعد، بسطح بيت جدتى لأمى، وكانت زوجة خالى الجميلة، ملونة العينين، تطهو لآل البيت، بطابقه الأسفل ـ رأيت فى مصطبة نافذة هذه الغرفة كتابين، موضوعين باحترام، أذكرهما جيداً، كان أحدهما من أربعة مجلدات، وكان مكتوبا عليه: (ألف ليلة وليلة). وربما كان هذا الكتاب ملكا لجدتى، والكتاب الوحيد الذى حملته معها من الإسكندرية، حين تزوجت من جدى، وودعت البحر والثغر إلى الأبد، وحازه خالى منها يوما. والكتاب الآخر كان عنوانه كافيا لمصادرة أزهر هذه الأيام له، من بيت أى أحد يحوزه، هو: (رجوع الشيخ إلى صباه). واعتدت، وقد صرت صبيا، أن أصعد درج بيت جدتى إلى

هذه الغرفة وأن أسحب منها مجلداً من مجلدات (ألف ليلة وليلة)، وأختفى به فى ركن مضىء بغرفة مهجورة مجاورة، وأظل أقرأ به حتى يأخذنى التعب. وكانت أشعاره تثيرنى وحكاياته تدفعنى لأحكيها، بدورى، لجدتى حين أنفرد بها، فتشهق، وتضحك، وتسألنى: وقرأت ما به من شعر؟ ثم تقبلنى، وتقول لى: لا تصدق ما بها من شعر. فأقول لها: إننى لا أفهمه. لكن هذا الشعر كان يحرك فى رجولة مبكرة. وربما بسببه، وبسبب (رجوع الشيخ)، بلغت، وأنا طالب بالصف الأول بالمعهد الدينى الابتدائى بالزقازيق، وعمرى ثلاث عشرة سنة ونصف بالتمام والكمال، حين رقدت بجانبى زائرة ليل. كنت طالبا، وكنت قد حفظت القرآن الكريم ونسيت فى حفظى توالى آياته. وكانت الزائرة، مثل زائرات (ألف ليلة وليلة). كانت زوجًا لعربجى حنطور، وكان لها أولاد من البنين والبنات بعدد سنوات زواجها، وكانت بائسة المظهر شاحبة الوجه، لا تخلو من مسحة شباب وجمال. وكانت تأتى زائرة حماتها، التى أسكن بغرفة بائسة تقابل غرفتها، وكانت الحماة قارحة العينين، تلطخ وجهها الشديد السمرة وشفتيها المكتنزتين بحمرة فاقعة. كانت فارعة الطول، لا يخلو وجهها من إغراء مومس متقاعدة، بعد أن ولى شبابها، وانتهى بها المصير إلى بيع الرنجة، والجرجير، والبصل الأخضر، والفجل، والكرات البلدى، والليمون، أسفل كوبرى الحريرى، تثير فيها عجلات القطارات المارة فوقها، شمالا أو جنوبا، الرغبة فى السفر، والحنين إلى غرف الفنادق التى ينزل بها عمد القرى، وفرق الغجر المتجولة بين أرياف الشرقية. فى تلك الليلة، عرفت مع زائرة الليل البلوغ، ومعنى أن أكون رجلا، وأن تكون المرأة أنثى، وعرفت الجنس، ومشاعر اللذة، وتدافعت إلى رأسى وأنا ألهث بجوار تلك البائسة، فى دفء غامر، أشعار من (ألف ليلة وليلة)، ومشاهد من (رجوع الشيخ)، فيتعانق فى روحى: الشعر والجنس، الرائحة الأنثوية والمشاهد العارمة، فأرغب من جديد فى الموت نشوة، حتى هجرت هذا المسكن بسرعة، خوفا من هذا الموت. فقد صرت منذ تلك الليلة، أنا طالب الأزهر الغض، مكلفا أمام الله، والملكين الحارسين، والملك المحاسب: حافظ وحفيظ، والرقيب العتيد.

لا أذكر أننى فرقت كثيرا بين شخوص حكايات (ألف ليلة وليلة) وشخوص الواقع الذى عشته فى قريتى، ومدن: السنبلاوين، والزقازيق، والمنصورة، التى كنت أقيم بها شهورا متصلة فى كل عام، أو سنوات متصلة. كان شخوص الواقع يمثلون لى خيالات متحركة، تثير فى الرغبة لاكتشافها، ومعرفة عوالمها، فى البيت، وبين الأسرة، وفى الحل والسفر، وفى الأحداث القليلة المتناثرة، الزاعقة حينا، والمدوية حينا، فى دراما الحياة والحب الموت التى تحدث من حولى، كانت أجزاء لم تكتب بعد من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وامتداداً لها يحياه الناس، ولا يجد من يرويه. حتى الطائرات التى كانت تمرق فى سماء القرى والمدن، طائرات هتلر وتشرشل كانت جزءاً فى خيالى من هذا النسيج، مع الحمار، والبقرة، والخروف، والطيور، والفراشات، والحمالين والتجار، والباعة والصاغة، ورجال الدرك والعسس والخفراء، والقطارات وعجلات الحديد، والمطاط، حتى فى القرى الأخرى التى مررت بها زائرا مسافرا، ومتجولا فضوليا، ومعسكرات الإنجليز فى الزقازيق

والقصاصين والتل الكبير. لقد احتوتنى حكايات (ألف ليلة وليلة) وامتدت غرائبها ومدهشاتها وعجائبها وطرائفها ورعبها وحبها إلى كل شئ حولى، حتى فى السكن الداخلى للمعهد الدينى، والمساكن الفقيرة البائسة فى أحياء الزقازيق، بين طلاب فقراء غالبا، وميسورين نادرا، حتى فى عالم شيوخى المعممين بالمعهد الدينى، وأرصفة القطارات الرائحة والغادية على محطتها بالزقازيق. هل صرت سندباداً قصير الحيلة، يتجول دائرا حول نفسه حيث يقيم وينزل؟ ما أعرفه أننى منذ قرأت (ألف ليلة وليلة) فى غرفة الخال، قد صرت فضوليا ومتفرجا، يراقب ويشاهد، ويختزن ولا يشارك إلا نادرا، وربما كان ذلك الفضول والتفرج هو الذى دفعنى إلى طلب المزيد من حكايات (الليالى) فى هذه القصص الأجنبية بروايات الجيب الشعبية المترجمة، ومجلدات المغامرات السندبادية لطرزان، وروكامبول، وباردليان وفوستا، ولسنين متوالية ومتصلة، فى الأربعينيات، وهو الذى باعد روحى عن حب علوم الدين واللغة بالمعهد الدينى، وجعلنى شديد الميل إلى علوم الطبيعة والفلك المبسطة التى تتاح لى، فيها، فيما أظن، مفاتيح سر كامن من أسرار (الليالى). ولم أعرف أن قدر (الليالى) فى أرض الليالى، أو أرض شبيهة بها، أعيش عليها وبين ناسها، سيدفعنى دفعا، وبعشق شخصي ومجنون، لأمارس بدورى كتابة الليالى؛ يجعلنى قاصا رغم أنفى، وعاشقا لقراءة القصص، وصديقا للقصاصين، ورواة الأخبار والأسمار والأساطير والخرافات والملاحم، يستهويه القص أكثر ألف مرة من الشعر والمسرح، ويرضيه أن يجد سواه، ممن لا يعرفهم، يعشقون مثله(الليالى)، ويؤثرون القص على كل شكل عداه من أشكال الإبداع بالكلمة، فيشعرون بصداقة ما، لطه حسين فى (أحلام شهرزاد)، وللحكيم فى (القصر المسحور) و(شهرزاد)، وللخميسى فى صياغة (ألف ليلة وليلة)، ولسيد قطب فى (الليلة الثانية بعد الألف)، فى (المدينة المسحورة).

لقد حاول البعض محاكاة أسلوب (ألف ليلة) ولغتها، مثلما حاول آخرون محاكاة أسلوب كتّاب عصر المماليك ولغة مؤرخيه، طلبا للتفرد والتميز، ناسين بعد الزمن بين لغة عصر طائر الرخ والعقاب ولغة عصر الطائرة وسفن الفضاء، بين لغة عصر الفرسان ولغة عصر المدفعية. فروح (ألف ليلة) فى القص هى القضية وليست اللغة، والتجارب الموازية لتجارب (ألف ليلة وليلة) هى القضية الأخرى وليس أسلوب (ألف ليلة وليلة)، أو لغة المتصوفة، والمقريزى، وابن إياس، وابن تغرى بردى.

ولقد حاول البعض الإفادة من (ألف ليلة) باقتباس مقطع منها أو بالإشارة لشخصية أو موقف من شخوص ومواقف حكاياتها، أو غيرها من تراثنا الشعبى والملحمى، ناسين أن (ألف ليلة وليلة) روح فى الكاتب، إنسان يحيا ومبدع ينتج ويثمر، كما شجر الجميز، ليالى جديدة مختلفة الإيقاع والأنغام، لأنها مختلفة العصر. فهذه الروح هى التى تمنح الكاتب انتماءه، فى حياته وإبداعه، لأرض (ألف ليلة وليلة)، الممتدة من الهند، بل مما وراءها إلى المغرب الآن، وإلى الأندلس سابقا، هى التى تمنحه شرف أصالته ومحليته، وشرقيته، إذا بلغت جودة إبداعه ذروة ما متفردة، تكسبه الطعم، واللون، والرائحة، تثريه بروح الزمان والمكان. وأحدس، مع الدكتور حسين فوزى، أن ليالى

(ألف ليلة) هي ليال هندية، وفارسية، وعربية، وأحترم مقولته في أن هذه الليالي قد وجدت «مونتاجها» الأخير في مصر خاصة، في القرن الرابع عشر. ولقد ظلت هذه (الليالي) تجد إغراءاتها السارة في الامتداد بها على أيدي مبدعي القص العظام في الشرق والغرب، بل وتجد تجسيداً لها بالفيلم السينمائي، والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية، والإبداعات المسرحية والقصصية، من قصص الليالي ذاتها؛ فلقد صارت الأرض بأسرها أرضاً لـ (الليالي).

وليست (الليالي)، عندي، أساطير وخرافات، ابتكرها كلها الخيال البشري الشرقي؛ فهي عندي مثل الملاحم وقصص الأسمار، والأغاني، خيال تفجر من واقع، مواقف وأحداثا وشخوصا، في أرض لا يزال أهلها يعيشون في العصر الوسيط برغم كل التكنولوجيات، كتفسيرات غيبية وفنية لما يعجز الناس عن فهمه، وأحلام وآمال لما يرغبون في تحققه، وتجسيد فني لمشاعر فردية وجمعية محبطة، تعاني من الشعور بالحصار والعجز والقهر، والإحساس بالسخرة، وانفصال الرعاية عن الرعايا، وغربة الأنظمة عن شعوبها، والأقدار الاجتماعية المسلطة كالسيوف، فتظن قدرا من الغيب، أو قدرا من أقدار الطبيعة. ولنحاول أن نربط بين مغامرات السندباد وعبد الله البري والبحري، ومغامرات الجواسيس ورجال المباحث والاستخبارات، بين حكايات الرحالة في البر والبحر، وحكايات (الليالي) في البر والبحر.

*

قريتنا اسمها: برهمتوس، اسم قيل في تفسيره: إنه كان في الأصل: طوش إبراهيم، فظننتها، قريتي، تنسب إلى جدي لأمي، وقال جمال حمدان، في الجزء الأخير من موسوعته (شخصية مصر): إنه اسم فرعوني من أسماء البلاد الفرعونية التي تزال باقية إلى يومنا على أرض مصر، قرية كانت، ولا تزال، حتى بعد أموال النفط، التي عاد بها إليها، كما السندباد، المغتربون من أهلها، أرضا لـ (الليالي)، ولأساطير وخرافات خاصة بها، موازية لحكايات (الليالي)، في وهمي. قرية من قرى بحرى، حيث تروج (الليالي) بقدر ما تروج الملاحم العربية بين قبائل الصعيد، وقبائل الصحراء الشرقية والغربية، ويروج معها الشعر العامي، والزجل الشعبي، والموال الشعبي، فقد صارت عائلات بحرى عائلات كبيرة، وأسراً صغيرة، مثل جزر النيل.

هل كانت (الليالي) ثمرة لوجود المدائن والحواضر القديمة الشرقية، ومغامرات بنيها في البر والبحر، ومشاهدات تجارها ورحالتها، بقدر ما كانت الملاحم ثمرة لحيوات الصحاري والخيام وعصر الفرسان؛ ذلك سؤال لم أقرأ عنه إجابة، منذ سهير القلماوي إلى محمد بدوي.

شهادة
بخصوص علاقتى بحكايات ألف ليلة وليلة

عبد الرحمن فهمى

رصد المؤثر فى الأدب وتقييم تأثيره مهمة النقد لا مهمة الإبداع؛ فكثيرا ما يكون المؤثر خفيا على الكاتب، حتى إنه لينكره إن لفته إليه ناقد. ولقد قرأت أكثر من مرة نقداً لبعض قصصى يؤكد فيه الناقد أننى متأثر فى ناحية معينة بروائى من الغرب لم أسمع باسمه من قبل. وهذا لا يعنى أن الناقد قد جانبه الصواب، وإنما يعنى أننى تأثرت بهذا الروائى دون أن أدرى، إما عن طريق كاتب آخر متأثر به، فانتقل إلىّ أثره دون أن أسمع باسم المؤثر الأول، وإما عن طريق الاتصال بعمله منقولا، أو مقتبسا، فى فيلم سينمائى شاهدته دون أن أهتم باسم المؤلف، وإما عن طرق أخرى كثيرة ليس هنا مجال إحصائها. وخلاصة الأمر، أن رصد تأثرى بـ (ألف ليلة) وتقييم هذا التأثر ليس من مهمتى. وكل ما أستطيعه فى هذه الشهادة هو أن أسترجع علاقتى بها منذ النشأة الأولى ـ نشأتى أنا طبعا لا نشأة (ألف ليلة) ـ ثم أنظر فى الأعمال التى كتبتها مفيدا منها عن قصد وتعمد، فالإفادة غير المقصودة أو غير المباشرة أخفى من أن أتوصل إليها إلا إذا انتقلت من مقعد الكاتب إلى مقعد الناقد، وهذا شئ لا خير فيه لى ولا للنقد، على السواء.

(١)

عندما اكتشفت أن القراءة شئ شديد الإمتاع، وكنت فى العاشرة من عمرى، لم تكن (ألف ليلة) قد دخلت دائرة الأدب المحترم بعد، إذ كانت هى والسير الشعبية فى تلك الأيام كتبا خاصة بالعامة، ولا يليق أن يقتنيها المتأدبون، أو يهيئوا لأبنائهم فرصة قراءتها، صونا للغتهم من الترخص واللحن، ولخيالهم من الشطط مع الخرافات والأساطير. وعلى هذا، لم يكن كتاب (ألف ليلة) من

الكتب التى تضمها مكتبة أبى التى كان أكثرها فى الدين والتاريخ والأدب القديم؛ فلم تتهيأ لى قراءتها فى فترة تكوينى الثقافى والفنى. وحتى حين أتيح لى أن أقضى إجازة صيفية فى قريتنا، ووجدت عند واحد من أقاربى مكتبة زاخرة بالروايات، لم تكن حكايات (ألف ليلة) من بينها؛ إذ كانت كلها سلاسل روايات روكامبول وفانتوماس وسنكلير وباردليان وفوستا، وهى روايات بوليسية لم يسمع بها أبناء الجيل الحالى، غليظة الذوق، سقيمة الخيال، ساذجة البناء، غبية الأفكار، إن كان فيها أفكار على الإطلاق.

خلاصة الأمر، مرة ثانية، أننى لم أقرأ (ألف ليلة) فى فترة التكوين.

ولكن هذا لا يعنى أننى لم أعرفها ولم أتأثر بها، غير أن هذه المعرفة وهذا التأثر كانا عن طريق الحكايات (الحواديت) التى لا أشك فى أن أمى وإخوتى وأخواتى كانوا يحكون لى الكثير منها قبل النوم. فقد سمعت منهم، بعد أن أصبحت كاتبا، أننى فى طفولتى كنت لحوحا ملحفا فى طلب الحواديت ليلا ونهارا. وأذكر أننى فى هذه المرحلة أعرف علاء الدين ومصباحه السحرى، وأعرف خاتم سليمان، وأعرف حكاية معروف الإسكافى. وكانت معرفتى بهم معرفة شفهية عن طريق سماع «الحواديت»، وهذه المعرفة الشفهية لا تقل أهمية ـ إن لم تكن تزيد ـ عن المعرفة البصرية عن طريق القراءة، فقد كانت أجواء (ألف ليلة) الأسطورية تنصب فى وجدانى أصواتا منغمة أو ممثلة، تثير خيالى وتشحنه بصور أوسع وأغزر مما تثيره الحروف المطبوعة الصماء، فإذا أضفت إلى هذا أن اللغة الشفهية كانت منتقاة؛ بحيث تمتع السامع الطفل ـ الذى هو أنا ـ وتهدئ أعصابه لينام، أدركت مدى تأثير المعرفة الشفهية، وأنها تفوق فى نظرى المعرفة عن طريق القراءة. وكان من يحكون لى الحواديت يختارون منها ما يناسب فهمى ولا يفسد ذوقى؛ فلم أسمع عن أحمد الدنف ودليلة المحتالة أو عن قصص الفحش والعهر، إلا حين قرأت فى (ألف ليلة) بعد تخرجى فى الجامعة، وأقول «قرأت فى»، ولا أقول قرأت (ألف ليلة)، لأننى أعتقد أننى لم أقرأها كلها حتى اليوم بالرغم من أن نسختها الصفراء فى مكتبتى من زمان.

وخلاصة الأمر مرة ثالثة هو أننى عرفت (ألف ليلة) وتأثرت بها خيالا وأحداثا وحركة، دون أن أتأثر بها لغة وأسلوب بناء.

فإذا أردت أن أتكلم عن صلتى بـ(ألف ليلة) عن طريق القراءة، أذكر أن أول قراءة فيها كانت باللغة الإنجليزية لا العربية، فقد كان مقررا على للدراسة فى الثالثة أو الرابعة الابتدائية ـ لا أذكر تماما ـ رواية إنجليزية عنوانها (Sindbad The Sailor)، كما كان فى أحد الكتب التى نتعلم فيها الإنجليزية قصة عنوانها (Aladin and The Majic Lamp) . ولا يتعجب أبناء الجيل الحالى لهذا، فقد كنا فى ثلاثينيات هذا القرن ندرس، فى المدارس الابتدائية العادية، اللغة الإنجليزية دراسة مكثفة تفوق ما يدرس اليوم فى المدارس الثانوية. وقل ما شئت عن أن هذا أسلوب استعمارى، أو غزو فكرى، فقد ذهب الاستعمار وبقيت لجيلى هذه اللغة نافذة مفتوحة باتساع على الثقافة الغربية،

وهى نافذة موصدة ـ إلا على المتخصصين فى الأدب الإنجليزى ـ أمام أبناء الأجيال التالية لجيلنا. ولعل فى هذه الحقيقة ما يفسر قول محمد عنانى فى دراسة كتبها لإحدى قصصى المترجمة إلى الإنجليزية:

«الملاحظة الغريبة أن بعض أعضاء الجمعية الأدبية (وأنا منهم) كانوا أكثر متابعة وفهما للأدب الغربى من كثير من المتخصصين فى الأدب الفرنسى أو الإنجليزى، بل إن من بينهم مترجمين وصلوا لأعلى مستوى، ولكن جذورهم العميقة الضاربة فى أعماق الثقافة العربية، واحترامهم لها، جعلتهم بمنأى عن الاتهام بالارتماء فى أحضان الثقافات الأجنبية أو أن يكونوا من دعاة التغريب».

أعود إلى علاقتى بـ (ألف ليلة) فأقول إننى ما كدت أشب عن الطوق حتى كانت قد انتقلت من أدب العامة إلى أدب ذوى الجباه العالية، وقد بدأ هذا بمسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم ـ أعتقد أنها ظهرت سنة ١٩٣٥ ـ ثم تتابعت بعض الأعمال القيمة التى استلهمتها أو استغلت بناءها، ولا يحضرنى الآن إلا (أحلام شهرزاد) لطه حسين ـ وكانت أول عدد فى سلسلة «اقرأ» التى صدرت سنة ١٩٤٠ أو ٤١ ـ كذلك مسرحية لباكثير، ثم قصة اشترك فيها طه حسين وتوفيق الحكيم اسمها (القصر المسحور). وعندما التحقت بكلية الآداب فى منتصف أربعينيات القرن، كانت سهير القلماوى ـ متعها الله بالصحة ـ قد أعدت رسالتها العلمية عن (ألف ليلة). فكان هذا درسا عمليا لى علمنى أن الأدب ليس مجرد لغة ـ مع أن اللغة أداته كما تعرف ـ وأحسب أن هذا الدرس المبكر ـ مع تجارب وأفكار أخرى غيره ـ كان وراء اللغة التى حرصت فيما بعد على اتخاذها أداة للتعبير القصصى. فمع أننى أحسن سبك اللغة وتجميلها وإضفاء الوقار عليها، فإننى كنت أقوى استنادا إلى طرافة الخيال والفكرة وحيوية الشخصية فى أهم ما كتبت من قصص. بل إننى حاولت فى صدر شبابى الأدبى أن أصل إلى اللغة الثالثة التى أرسى توفيق الحكيم دعائمها فى مسرحية (الصفقة) فيما بعد، وهى اللغة التى يمكن أن تنطقها فصحى دون خلل، ويمكن أن تنطقها عامية دون إسفاف، فقد جربت هذه اللغة، ولكننى لم أوصلها كما أصلها توفيق الحكيم. فمن ناحية، كانت تجربتى فى قصة قصيرة جدا (ثلاث صفحات) اسمها «على الله» لا فى نسيج كبير معقد مثل مسرحية (الصفقة)، ومن ناحية ثانية ـ وهى الأهم ـ أن مصححى جريدة «الجمهورية» قد تدخلوا، مشكورين، ففصحوا ـ أو قعروا ـ لغة قصتى، مع أن عبد الحميد يونس الذى كان مشرفا على الصفحة الأدبية فى منتصف الخمسينيات، قد صدّر القصة المنشورة بمقدمة طويلة نسبيا ـ لعلها أطول من القصة نفسها ـ تحدث فيها عن هذه التجربة وأبرز خصائصها اللغوية بالتفصيل. فكانت مهزلة، ضحكنا لها كثيرا ـ هو وأنا ـ أن تظهر قصة موغلة فى التفاصح مع مقدمة من أستاذ أدب جامعى له قدره ومكانته، وبين الاثنين مثل ما بين وجهى سعيد أبى بكر وأنور وجدى، رحم الله الجميع.

خلاصة الأمر، للمرة الرابعة، أن أعمال هؤلاء الكبار (توفيق وطه وباكثير وسهير) عندما نقلت حكايات (ألف ليلة) من سمر العامة إلى أدب الخاصة، وجهتني إلى فهم للعلاقة بين القصة واللغة مختلف عما كان شائعا قبلها، حتى إنني كتبت دراسة فى مجلة «الشهر» التى أصدرها الصديق سعد الدين وهبة فى أوائل الستينيات، حاولت فيها أن أثبت أن لغة القصة هى الأحداث لا الألفاظ، وأن الألفاظ ليست غير وسيط لنقل الأحداث من الكاتب إلى القارئ. وقد يكون فى هذا الرأى إسراف فى إنكار أهمية اللغة الجميلة فى الفن القصصى، ولكننى هنا أرصد أثراً لـ (ألف ليلة) ولا أقيّمه.

هذه علاقتى بـ(ألف ليلة) منذ النشأة الأولى حتى نشرت أول قصة لى سنة ١٩٥٣ فى مجلة «الثقافة»، وكانت بعنوان «سلم العبيد»، وبناؤها كما سنرى فيما بعد مستلهم من (ألف ليلة).

وألخص ما وضعت يدى عليه من تأثير (ألف ليلة) فىّ، وهو:

١ــ جو (ألف ليلة) الأسطورى انصب فى وجدانى منذ الطفولة عن طريق الحواديت.

٢ــ لغة (ألف ليلة) علمتنى أن أهم عناصر الفن الروائى ليس اللغة، مع أن اللغة أداته.

وليس فى هذا التلخيص حجرا على النقد، وإذا قدر لأعمالى أن تعيش ويتناولها النقاد، فقد يجدون تأثيرات غير هذين الأثرين؛ لم تخطر على بالى، أو قد ينكرون هذين الأثرين؛ فهم أقدر منى على تتبع الأثر والمؤثر، وهذا على كل حال عملهم لا عملى.

(ب)

وإذا انتقلت إلى الجزء الثانى من شهادتى، وهو النظر فى الأعمال التى كتبتها مستلهما (ألف ليلة) أو مفيدا منها بطريقة مباشرة، فأمامى الآن ثلاثة أعمال هى:

١ــ «سلم العبيد»

٢ــ «تاريخ حياة صنم».

٣ــ «رحلات السندباد السبع».

وقد تكون لى أعمال أخرى، خاصة فى الإذاعة المسموعة والمرئية، ولكننى لا أذكرها الآن، فلأقتصر إذن على النظر فى هذه الأعمال الثلاثة، وأقول بدءا إن القصتين الأوليين قد استلهمت بناءهما، وربما أسلوبهما أيضا، من قصة (أحلام شهر زاد) لطه حسين لا من (ألف ليلة) نفسها مثل العمل الثالث، ودافعى إلى كتابتهما على هذه الصورة لم يكن الفن بقدر ما كان الخوف من السجن، كما سيتضح من الحديث عن كل قصة.

١ ـ «سلم العبيد»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: ماذا يحدث عندما يخسر الملك ـ أى ملك ـ حب شعبه وولاء حكومته وحاشيته، فلا يتبقى له إلا الجيش والشرطة..؟ أما حكايتها فعن ملك شهوانى أحمق رأى حلماً أحمق وشجعه وزير أحمق على محاولة تحقيقه، فاصطحبه مع حاشيته وجلاده وخرج إلى الصحراء باحثا عن الحلم، ودفعته الحاجة فى الطريق إلى النزول من فوق جبل عال، فنصحه وزيره بقتل موكب العبيد الذين يحملون متاعه وطعامه، واتخاذ أجسادهم سلما ينزلون عليه. ولما نفذ الجلاد أمره اكتشف أن السلم يحتاج إلى أجساد أخرى حتى يصل إلى الوادى، ومرة أخرى ضحى بالحاشية ليكمل بهم السلم، ثم ضحى بالوزير نفسه ليكون جسده آخر درجة فى السلم يصل بها إلى قاع الهاوية. وعندئذ لم يبق معه إلا الجلاد حامل السيف والسوط، فعندما أمره بتنفيذ أمر جديد من أوامره الحمقاء قال له، ما معناه: نعم ياحبيبى..؟! .. طيب تعال!.. ورفع السوط والسيف فى يديه، وشهدت الصحراء ملكا يجرى وخلفه عبد يشتمه ويفرقع بالسوط فى قفاه.

هذه القصة كتبتها فى عشرة أيام، تبدأ من ليلة ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ . وأظن هذا التاريخ، بالإضافة إلى فكرة القصة، يقدمان التفسير الواضح لاختفائى خلف رموز (ألف ليلة وليلة) حتى لا أسجن ستة شهور، وهى العقوبة التى كانت مقررة للعيب فى الذات الملكية. ومع كل هذه الاحتياطات، فإننى لم أجسر على نشر القصة إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو.

٢ ـ «تاريخ حياة صنم»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: هل يمكن أن يصمد الإنسان الشريف أمام إغراء الثروة والسلطة..؟ وحكايتها أن شابا شريفا رأى فتاة فأحبها وتبعها فى سفرطويل إلى بلدها؛ حيث اكتشف أنه لا يستطيع أن يتزوجها لأنها مقدسة، أى موقوفة لتقدم قربانا لإله دموى تعبده البلدة، وتقوده الأحداث إلى أن يقتل كبير الكهنة ليمنع إحراقها فى النار المقدسة. ولكن قتله لكبير الكهنة كان علامة على أنه هو الإله شخصيا ـ أو هكذا أوهمه الكهنة ـ فسلموه كنوز المعبد ورفعوه إلهاً للناس، فكان أول أمر أصدره هو إحراق حبيبته قربانا له فى حفل تنصيبه.

والقصة كما هو واضح ترصد تحول قائد الثورة من ثائر يحب مصر إلى رئيس يحكم مصر حكما مطلقا. وقد كتبتها انعكاسا للصراعات السياسية التى شهدتها مصر وانتهت بالقضاء على الديموقراطية فى سنة ١٩٥٤ . وأعتقد أننى بدأت كتابتها فى منتصف سنة ٥٣، ولكن تطور الأحداث ضد الديموقراطية جعلنى أتركها ناقصة، ولكننى عدت إليها عدة مرات حتى أتممتها، ولا أذكر متى انتهيت منها تماما، ولكنها نشرت فى مجلة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٥٧ ، فلابد أننى أتممتها قبل هذا التاريخ.

هاتان هما القصتان الأوليان اللتان استعنت فيهما ببناء (ألف ليلة)، وإن كان طه حسين هو الذى لفتنى إليه فى (أحلام شهر زاد). ولم يكن دافعى فنيا بل كان الخوف كما ذكرت. وقد يؤخذ هذا الخوف علىَّ ممّن لم يعش تلك الأيام، ولكننى هنا أرصد ولا أقيم، ثم إننى أؤمن بأن مهمة الأديب هى أن يكتب لا أن يدخل السجن، فهذه مهمة الزعيم، وأنا والحمد لله لست زعيما وما أحببت يوما أن أكونه.

رحلات السندباد السبع:

وهى مجموعة من القصص تحكى كل منها رحلة من رحلات السندباد. وقد كتبت منها أربعا نشرتها فى كتاب ثم أهملت الفكرة فلم أتمها حتى اليوم، وربما أتممتها فيما بعد.. من يدرى..؟

وقد استلهمت القصص من حكايات (ألف ليلة) ولكن بطريقة معكوسة. وكنت قد قرأت (ألف ليلة)، أو قرأت فى (ألف ليلة)، فلم يعجبنى أن يحل أبطالها مشكلاتهم بالصدفة أو بالعثور على طلسمات تمكنهم من توظيف قوى خفية مثل خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين. ومع أننى كاتب أخاف السجن ولا أحب أن أكون زعيما مناضلا، فإننى أؤمن بأن للأدب رسالة، هى - باختصار - أن تزيد الإنسان إنسانية، سواء فى مشاعره أو فى أفكاره أو فى أهدافه أو حتى فى مجرد وجوده على ظهر الأرض. والصدفة والسحر - رغم جمالهما فى الحكى - تنقصان من إنسانية الإنسان وتحولانه إلى آلة للمصادفة أو للقوى الخفية. وتاريخ الإنسان - فيما يخيل إلى - ليس سوى سلسلة من المحاولات للوصول إلى هذه الغاية، وهى زيادة إنسانية الإنسان. وتتبعت حلقات هذا التاريخ: من مرحلة جمع الثمار (وهى الرحلة الثانية من رحلات السندباد) إلى مرحلة السحر وعبادة الطبيعة (وهى الرحلة الثالثة) إلى مرحلة نشوء الإمبراطوريات (وهى الرحلة الرابعة)، فوجدتها تؤيد فكرتى عن معنى التاريخ. وكان فى نيتى أن أكتب الرحلة الخامسة وهى عن عصر الفلسفة، والسادسة وهى عن عصر الأديان الموحدة، والسابعة وهى عن عصر العلم والتكنولوجيا الذى نعيشه الآن. ولكننى لم أستمر فى الكتابة، وفتر حماسى للفكرة، أو قل شغلتنى عنها قضايا أكثر مباشرة أو أكثر اتصالا بحياتى الشخصية، فتوقفت الرحلات عند الحلقة الرابعة، كما ذكرت.

واختيارى شخصية السندباد - دون أية شخصية أخرى من شخصيات (ألف ليلة)، وفيها شخصيات أكثر خصوبة من الناحية القصصية - يرجع إلى أنه أكثرها ملاءمة للفكرة، فالرحلات متعددة ومنفصلة، وهو الذى يحكى، مما يتيح لى - باعتبارى كاتبا - أن أتوقف للشرح والتعليق، ثم إنه أكثر هذه الشخصيات شهرة فى الشرق والغرب على السواء، وهو أيضا - وهذا مهم جدا - كان أكثر شخصيات (ألف ليلة) تعرضا لظلم شهر زاد وهى تحكى عنه، وقد شغل رفع هذا الظلم عنه مقدمة الرحلات، وهى نفسها قصة، ثم شغل إظهاره مناضلا ومكافحا لا يعتمد على الصدفة أو السحر، الرحلة الأولى.

ومن الطبيعي أن استغلالي شخصية السندباد كي أحمله هذا التفسير للتاريخ، قد اقتضى مني أن أركن حكايات رحلاته الأصلية جانبا، وأن أؤلف له رحلات جديدة تماما، لا تمت إلى (ألف ليلة) بصلة. فهل وفقت..؟ لست أدري. ولكن هذا ليس موضوعي؛ فموضوعي شهادة، أما الحكم فعمل النقاد.

وبعد، فهذه شهادتي، وأرجو أن تكون صادقة جديرة بالاطمئنان إليها والاعتزاز بها، حتى أضمها إلى الشهادتين الوحيدتين، من بين ما أحمل من عشرات الشهادات، اللتين أطمئن إلى صدقهما وجدارتهما بالاحترام؛ وهما شهادة الميلاد، وشهادة ألا إله إلا الله.



عالم ساحر.. ولكــن..

محمد أبو العلا السلاموني

* (ألف ليلة وليلة) ذلك العالم الساحر الجميل الذى ألهب خيال المفكرين والأدباء وأثار وجدان الخاصة والدهماء. ورغم ذلك، فإن ثمة ما حال بينى وبين هذا العالم الآسر الأخاذ، لا لشىء إلا لأننى تمعنته بالفكر والنقد وليس بالخيال والوجدان، فقد شعرت إزاءه بصدمة أصابت رومانسيتى فى مقتل، وصدمت مثاليتى دون رأفة أو رحمة. فجأة وجدتنى أمام ملك يقال له «الملك السعيد ذو الرأى الرشيد» يغتصب العذارى اللاتى لا ذنب لهن، ثم يقتلهن لا لشىء إلا لأن زوجه العاهرة كانت تخونه مع عبد من عبيده، فما كان بملك سعيد ولا صاحب رأى رشيد، بل كان جبارا جهولا وشهوانيا مهولا. ذلك هو المدخل الدموى لهذا العالم الساحر الجميل. ترى هل هذا هو المظهر ومن بعده ندخل فردوس الخلود؟ ليكن ذلك كذلك، فأى عالم ممتع وخالد هذا؟ إن المتمعن فى عالم (ألف ليلة وليلة) سوف يجده عالما مليئا بأبشع نزعتين فى عالم الإنسان: شهوة السلطة وشهوة الجنس، وهما من أبرز النزعات التى سيطرت على مجتمعاتنا الشرقية، ولعلهما كانتا من أسباب تخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة حتى الآن.

* إن شهوة السلطة التى استبدت بحكامنا وسلاطيننا وملوكنا ورؤسائنا وولاة أمورنا، ظلت جاثمة على صدورنا منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.. أو بالتحديد منذ قيام السلطة الأموية على الملك العضوض حتى حرب السلطة فى اليمن السعيد الذى لم يعد سعيدا فى أيامنا هذه.

وماذا كانت النتيجة..؟ المزيد من التخلف والتمزق والاستبداد والسقوط.

* كذلك، فإن شهوة الجنس قد أخذت بتلابيبنا واستبدت بتفكيرنا ووجداننا، منذ أن صرح لنا بتعدد الزوجات والاستمتاع بما ملكت أيدينا من الجوارى والغلمان.. وحتى آخر الفتاوى من «الجماعات المتأسلمة» التى صرحت بارتداد الزوج ليمكن لآخر من مضاجعة زوجه فى اليوم التالى، بل وفى الساعة نفسها بغض النظر عن العدة المقررة.. وأيضا السياحة الجنسية التى تأتى بشيوخ النفط لقضاء ليالى (ألف ليلة وليلة) الحمراء بالزواج المؤقت أو بزواج المتعة أو باستئجار الغوانى فى فنادق العواصم العربية والأوروبية أو شققها المفروشة. ولعل القصص والحواديت التى تحكى فى هذا الشأن تعتبر أكثر إثارة وعجبا من قصص (ألف ليلة وليلة) القديمة التى تستهل أحداثها بهذا القول:

«ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة.. لياليها غرام فى غرام، حب وعشق وهيام.. إلخ»

* ولكن لننظر كيف نظر الآخرون إلى ليالى (ألف ليلة) بالمقارنة لنظرتنا نحن إليها.

لقد أدهشتهم حكاياتها العجيبة، فقد أثارت فيهم أسمى ما فى الإنسان من نوازع الخيال والوجدان والابتكار والإبداع، بينما لم تثر فينا نحن سوى نوازع الشهوة والاستبداد، تماما كما يحدث الآن حينما طلع علينا البث الفضائى، فلم نر فيه إلا أسوأ ما فيه من إثارة للغرائز الحسية ونوازع الاستبداد والعنف. هذا هو حالنا مع (ألف ليلة وليلة) .. هذا العالم الذى عبرت حكاياته عن حالنا مع الشهوة والاستبداد، ولم نتجاوز ذلك إلى الابتكار والإبداع الذى تجاوزه الآخرون نيابة عنا نحن أصحاب الأقاصيص العجيبة والحكايات الغريبة.

* حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالبساط السحرى والحصان الطائر الذى ينقلنا عبر السماء، بينما هم تجاوزوه باختراع الطائرة والصاروخ والقمر الصناعى. حلمنا بارتياد البحار والمحيطات مع السندباد البحار فى رحلات لا معنى لها سوى المغامرة فى عالم الخيال والضباب، بينما هم يجتازون بحر الظلمات ويكتشفون العالم الجديد ويدورون حول القارات والمحيطات.

حلمنا بالجوهرة السحرية التى نرى فيها ما يحدث فى أماكن بعيدة فاخترعوا هم أجهزة الراديو والتليفزيون وباقى وسائل الاتصال المذهلة التى نشاهد فيها ما يحدث فى الكواكب الأخرى وفى الفضاء الخارجى.

حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالمارد الذى يخرج من القمقم والعفريت الذى يصنع المعجزات بخاتم سليمان والمصباح السحرى، واكتشفوا هم المارد المسمى بالطاقة الذرية والهيدروجينية التى تخرج من قمقم الذرة فتصنع المزيد من المعجزات والخوارق.

قفزوا هم إلى ماوراء الأفق الراقد خلف الشمس، وانطلقوا يصنعون التقدم والمنجزات العلمية، بينما نحن نشغل أنفسنا بقضايا حجاب المرأة وعذاب القبر وإطلاق اللحية وتقصير الجلباب... إلخ.

* إن (ألف ليلة وليلة) مرآة ناصعة لأحوالنا المزرية والمتخلفة نحن الشرقيين، وما ورد فيها من حكايات عن السلطة الغاشمة والشهوة الجامحة ونوادر الجوارى والغلمان والعفاريت والجان، وغيرها من الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة وحكايات الغرام والهيام هى نفسها التى مازالت قائمة فى زماننا المعاصر، فمازال فى زماننا الحكام المستبدون ومازالت شهوانية الجسد هى شغلنا الشاغل لدرجة أننا أرغمنا نساءنا على العودة إلى عالم الحرملك والحريم والحجاب والنقاب، وأصبحت المرأة نتيجة شعورنا بالأزمة الجنسية مجرد عورة يجب إخفاؤها وعزلها عن أنشطة المجتمع. وهذا بدوره أدى إلى تجسيم المشكلة، فإخفاء المرأة وعزلها بكل السبل جعلا منها تجسيدا لمفهوم الجنس فى عين الرجال، وأدت سياسة التفرقة إلى ما كان يراد منعه، فصار لا يخطر ببال الرجل شىء آخر بالنسبة إلى النساء إلا الجنس والمتعة.

* وكما كان عالم (ألف ليلة وليلة) يؤكد ظهور العفاريت والجان، فمازالت تسكن فى أعماقنا الخرافات وتسيطر علينا الشعوذات، ومازال الاعتقاد بظهور الجان وركوبهم بنى الإنسان فى هذا الزمان، وما زالت تقام طقوس الزار والمشعوذين حتى بين المتعلمين، بل وصل الأمر إلى أن أنتج السينمائيون فيلما يمثله ممثل مشهور عن عالم الجان يؤكد فيه حقيقة ظهور الجان وسيطرته على الإنسان بل تم إذاعته فى التليفزيون بكل جرأة ودون تحفظ. علاوة على الكتب التى تتحدث عن عالم الجن وطريقة العلاج من مس الجان والشيطان التى تملأ الأرصفة والمكتبات وأكشاك بائعى الجرائد والمجلات.

* لكل هذا، يبدو أننى لم أحاول أو أفكر حتى الآن فى أن أقترب من عالم (ألف ليلة وليلة) لأستلهم منه ما يعيننى على الإبداع، رغم أننى لجأت إلى التاريخ والأساطير والحكايات والتراث الشعبى، وكتبت العديد من المسرحيات فى هذا الخصوص، إلا أننى لم أفعل هذا مع عالم (ألف ليلة وليلة) اللهم إلا مسرحية للأطفال باسم (حسان أقوى من الجان)، استلهمت فيها قصة عفريت المصباح السحرى الذى خرج لأحد الأطفال وأراد أن يستخدمه فى علاج بعض المشاكل والسلبيات الاجتماعية، إلا أن العفريت يعجز تماما عن مواجهة السلبيات رغم ما لديه من إمكانات خارقة؛ بغرض تأكيد أن إرادة الإنسان أقوى من قوة الجان فى مواجهة مشاكل المجتمع.

ربما أكون قد تحاملت على عالم (ألف ليلة وليلة)، ولكن اعذرونى، فما يحدث من منجزات علمية الآن يفوق بكثير كل ماورد فى عالم (ألف ليلة وليلة) من خوارق وخيال، بالإضافة إلى أن مشاعرنا المحيطة تجاه ما يحدث الآن من سيطرة للفكر الرجعى تؤكد ضرورة أن نتطلع إلى الأمام فى سغب، وننظر إلى الوراء فى غضب.



ألف ليلة : ينبوع حيّ دائماً

محمد البساطى

قرأت (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى عندما كنت شاباً. ولكنى شعرت، فى هذه المرة، أن قراءتى هذه مجرد «قراءة أولى»، وأننى سوف أعود إلى هذا العمل مرات أخرى . لقد أحسست أنها أكبر من أن يتم استيعابها فى قراءة واحدة. لذا، عاودت قراءتها فيما بعد، وظلت كامنة داخلى، تستدعينى وأستدعيها، وأتوقف طويلاً عند مواطن السحر الغامضة فيها.

عندما بدأت الكتابة، وبدأت أستكشف عدداً من الجوانب الفنية فى أعمال الآخرين، وأعمال التراث الإنسانى بوجه عام، اكتشفت أن (ألف ليلة) ليست عملا سهلاً، وأنها تنطوى على درجة من «الفنية» هائلة؛ على مستوى البناء والشخصيات والأجواء .. إلخ.

كان من أوجه متعتى الخالصة أن قرأت (ألف ليلة) مرة أخرى، وتيقنت من أننى لم أستوعبها استيعاباً كاملا فى القراءة الأولى، ثم تيقنت من أنها ـ شأن الأعمال العظيمة ـ قادرة على أن تجذب قارئها بين وقت وآخر، ليعيد قراءتها من جديد، فى ضوء جديد.

هناك بعض القصص التى كتبتها قد تأثر، دون أن أعرف ذلك وقت كتابتها، ببعض حكايات (ألف ليلة). تم هذا بشكل تلقائى، إذ لم أتعمد هذا. من ذلك، مثلا، قصة «إث إث» (فى مجموعتى « أحلام رجال قصار العمر»)، وتنهض هذه القصة على تناول شخصية صغير مشوه يقوم بتربيته أخوه الأكبر، فيحمله على كتفيه، ويصر على أن يحمله، حتى بعد أن يكبر ويصير حمله عبئاً. لقد اكتشفت، بعد الكتابة، أن هذه القصة مبنية على « حكاية السندباد » الذى يحمل «شيخ البحر» على كتفيه، ويعانى فى ذلك معاناة هائلة.

لكن، مع هذا التأثر المباشر بـ (ألف ليلة)، هناك أشكال أخرى عدة من التأثر غير المباشر بها، ومن هذه الأشكال ما يتصل بطريقة الحكى نفسها. إن (ألف ليلة) تنطوى على قدرة هائلة، فذة، على أن تمسك بالقارئ، وتجذبه إلى المتابعة اللاهثة، وقد عملت على الإفادة من هذا المنحى فى روايتى (بيوت وراء الأشجار)، كذلك أفدت فى هذه الرواية ورواية (التاجر والنقاش) من تداخل الحكايات؛ عندما توشك حكاية على الانتهاء تكون هناك حكاية أخرى قد بدأت، بنوع من الاتصال غير المحسوس.

كذلك، كان من العناصر التى أفادتنى من (ألف ليلة)، التركيز الشديد فى الحكاية الواحدة، والهالات غير المرئية المنبعثة من أجواء السرد، وإمكان تأويل العالم الواحد تأويلات متنوعة. لقد كانت هذه العناصر، وغيرها، من ملامح عالمى، بطرائق مختلفة، خصوصا فى القصص القصيرة، منذ قصة «مشوار قصير» فى مجموعتى الأولى (الكبار والصغار)، وحتى قصتى «التل»، فى مجموعتى (ضوء ضعيف لا يكشف شيئا).

بساطة التعبير فى وصف المواقف المختلفة، واستخدام الكلمات المباشرة (دون «لت» ولا «عجن») يعدان من السمات المهمة فى لغة (ألف ليلة)، وقد استوعبت هذا تماماً، فى فترة مبكرة، وكان هذا الاستيعاب جزءاً من محاولتى للوصول إلى ما يمكن تسميته بـ «لغة عارية»، واضحة، مختزلة. لقد كان هذا كله جزءاً من تساؤلاتى الكثيرة المستمرة، حول الأسباب التى تجعل من (ألف ليلة) عملاً خالداً، فذا، قديماً ومعاصرا فى الوقت نفسه. وقد عملت ـ بقدر استطاعتى ـ على أن أبحث هذه الأسباب، وأجعلها جزءاً من «القص» الذى تنهض عليه أعمالى.

أشعر بحنين دائم إلى معاودة قراءة (ألف ليلة). وأظن أننى، بهذا، أسعى إلى أن أجدد ينابيعى، وأفجر الخيال بداخلى، كما أسعى إلى اقتناص «حالة» تمثل مدداً لى، تجعلنى مدفوعاً إلى الكتابة، داخلاً فى غمارها. هناك أعمال قليلة يمكن أن تقوم بهذا الدور بالنسبة إلى: (دون كيخوته) لسيرفانتيس، (الأحمر والأسود) لستاندال، (مدام بوفارى) لفلوبير، (الحرب والسلام) لتولستوى، فضلا عن (الكتاب المقدس).. لكن تظل (ألف ليلة) على رأس هذه الأعمال جميعا.

ليس هناك كاتب عربى، أوعالمى، ممن قرأوا (ألف ليلة)، يستطيع أن يزعم أنه لم يتأثر بها. وأتصور أن (ألف ليلة)، بما تملك من غنى، سوف تظل ينبوعا حيّا، مئات بل آلاف السنين، وسوف تظل قادرة، دوما، على أن تبث سحراً غير محدد، وغير محدود.



ألف ليلة وليلتان:
شهرزاد وتجربة في البنية الروائية

هانى الراهب

كان الأديب الإنجليزى شبه المعروف، تشسترتون، يقول إنه لو بقى لديه كتاب واحد لاكتفى به عن سائر الكتب، ولمنحه صحبة عمره؛ هذا الكتاب هو (الإلياذة) التى كان آخر رواتها شاعر اليونان الأكبر هوميروس.

ليس من الحكمة بالطبع أن تقتصر حياة المرء الثقافية على قراءة كتاب واحد. ولكن إذا شاءت الضرورة أن تفرض ذلك علىّ شخصياً، فسأختار ـ باستثناء الكتب المقدسة ولاشك ـ هذا الأثر الفريد من نوعه فى التاريخ الأدبى للعالم، الذى هو (ألف ليلة وليلة).

يجب أن ننأى، بادىء ذى بدء عن المبالغة. ثمة أناس ـ يجدون فى هذه المأثرة كتاباً فاسقاً، تنبغى سربلته بالكثير من ملابس الحشمة والتعفف والحياء. ورغم أن هؤلاء يشاهدون مسلسلات الجنس والعنف الأورور أمريكية يومياً، فإنهم يلتزمون الصمت المحرج إزاء هذا النوع المنحط من الفسق، أو من الصراحة الجنسية، ويهوون بفؤوسهم على رؤوس العبد مسعود وقمر الزمان وبدر الدجى. وحقاً فنحن لا ندرى لم لايطالبون بحذف الوصف الجميل الرائع لجسد الحبيبة، الذى يورده سفر نشيد الأنشاد فى التوراة، ولا ماذا يقولون فى صراحة مماثلة توردها آيات كثيرة.

هناك أيضاً قراء لا يهمهم (ألف ليلة وليلة) فى قليل أو كثير. إنه بالنسبة إليهم مجرد كتاب لتزجية أوقات الفراغ، وإن أسوأ ما فيه هو شطحات الخيال والبعد عن الواقعية أولاً، ثم تقديمه للقصص الواقعية ثانياً. وعلى ما يبدو لى، فإن ثمة رأياً عاماً، يشترك فيه العاديون والأكاديميون على

على حد سواء، يجعل من (ألف ليلة وليلة) كتاباً جديراً بأن يوضع على الرف، فلا هو بقراءة صالحة، ولا هو بنص يمكن تدريسه مع (بخلاء) الجاحظ وديوان المتنبى و (مقدمة) ابن خلدون.

وثمة أناس يجدون فى الكتاب أحجية وجودية، لغزاً، متاهة فى دوائر الزمن وانفطاراته وانغلاقاته وفضاءاته. بالنسبة إلى هؤلاء، يتركز عالم الدلالة فى (ألف ليلة وليلة) فى شخصيتى شهر زاد وشهريار حصراً، هذين الكائنين اللذين يقتنصان الحياة وهما يتبادلان الموت، وينسجان مصيرهما الوجودى البقائى فيما شهرزاد تحيك مصائر البشر. ولكن ماذا بشأن الحكايات نفسها؟

ليس (ألف ليلة وليلة) موسماً واحداً يعطى جناءه وينتهى. إنه كتاب كل المواسم. و قد بدأ انتباهى الفنى إليه بعد هزيمتنا عام ١٩٦٧ أمام الغرب وإسرائيل. فى الحقيقة، هو كتاب لا يغيب عن الأذهان. ولكن لابد من التمييز بين حضور وحضور. فأن يحضر فى الذهن حضوراً تحريضياً أو استفزازياً، يعنى وصول الذهن إلى ذلك النوع من الكشف عن زمن يعيد إنتاج نفسه، يعيد تشرنقه وتلولبه كلما أخذت شهرزاد فى رواية حكاية جديدة. وفى السنوات الثلاث التى أعقبت الهزيمة، كانت ثمة مرآتان للوعى فى الذهن، واحدة تعكس زمن التشرنق والولادات العقيمة، وأخرى تعكس ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد بدأ تشكل المرآتين مع بداية السؤال البسيط: لماذا الهزيمة؟

سيكون الروائى سياسياً بائساً إذا ما أجاب عن السؤال بالقول: إنهما أخوا الموطوءة ليندون جونسون وليفى أشكول، تآمرا على العرب مؤامرة دنيئة! بالنسبة إلىّ، لم تكن الهزيمة حادثاً وإنما كانت انكشافاً. لم تقع، وإنما ظهرت. كنا مهزومين سلفاً: مهزومين ببنانا المجتمعية، والعقلية الأسطورية، والاقتصادية، والسياسية. كنا مهزومين لأننا كنا مازلنا نعيش فى عالم (ألف ليلة وليلة).

ثمة دراسات للكتاب قام بها بعض البنيويين العاثرين، وعمدوا فيها إلى تجريد الزمن وتنسيقه ومكننته، وتقديمه إلى القراء على طبق من الغرابة والإبهار والتبحر، وقالوا: هذا هو (ألف ليلة وليلة).

لاشك أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عن الزمن، أساساً. لكنه ليس زمناً فى المطلق أو فى فضاءات الذهن المجرد. إنه الزمن العربى الإسلامى، وقد بلغ مرحلة الاجترار والدوران حول ذاتٍ غدت هى الأخرى متكلسة أو متصحرة. إنه باختصار زمن لم يعد توأماً للتاريخ، مثلما كان فى عهد عمر بن الخطاب، وإنما هو نقيض هيجلى للتاريخ. وإذا كان مطلوباً من الفن أن ينأى عن صراعات التاريخ وانحيازاته وتقلبات أنساقه، فهو يظل مطالباً بأن يلتقط أنساق ذلك التاريخ الأكثر تعبيراً عن صراعات الإنسان وتجربته، ويقدم تلك التجارب باعتبارها «أبداً»، وهذا هو ما فعله (ألف ليلة وليلة).

إن نسق الكتاب السردى يكاد أن يكون مطابقاً لنسق الحياة العربية الإسلامية فى ذلك العصر. هناك دائما البنية نفسها، والسيرورة نفسها، والخاتمة نفسها. تنتهى قصة لتبدأ أخرى لا تختلف فى جوهر بنائها وتجربتها عن السابقة. ثمة تحايل طبعاً من لدن شهر زاد، يمكنها من إدامة تشويق شهريار. لكن هذا التشويق لا يغير شيئاً من طابع الركود والدوران الذى يسم حكاياتها كلها.

ثمة، إذن، سلسلة من الشرانق. ليس ثمة صليبيون أقاموا دولة فى بيت المقدس. ولا مغول وتتار هدموا مراكز الحضارة العربية وحطموا أسطورتنا الكبرى فى (ألف ليلة وليلة)، التى هى بغداد. ثمة فقط هارون الرشيد، هذا الرمز الذى طغا على التاريخ وصار زمناً قائماً بذاته، يتطاول ويتمدى حتى يغطى كل تاريخ. وسواء حكت شهر زاد عشرة آلاف حكاية أم ألفاً من الحكايات، فالنهاية واحدة دائماً، وهى زمن بلا نهاية.

هذا الوعى بـ(ألف ليلة وليلة) تزامن مع ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد تجلت ردة الفعل هذه فى حدثين تاريخيين هما (اللاءات الثلاث) التى تمخض عنها مؤتمر القمة العربية فى الخرطوم، وانطلاقة العمل الفدائى. هذان الحدثان جعلانى أرى الشىء نفسه منعكساً فى المرآتين أنفتى الذكر. وقبيل وفاة عبد الناصر بشهور، كنت قد ظننت أننى أمسكت ببعض مداميك البنية الروائية المطلوبة للتعبير عن تجربة الهزيمة.

ثمة أيضاً شعور بالنفس ربما سيستغرقه أى عالم أنثروبولوجى يعاين حالة الانغلاق والاجترار الوجودية هذه. إنه شعور بالسيادة على العالم. ليس السندباد البحرى وحده من يوقن تماماً أن بوسعه الوصول إلى واق الواق دون معترض، أن العالم مفتوح له أكثر مما هو الآن مفتوح أمام مواطن من الولايات المتحدة. وليس علاء الدين فقط، بمصباحه السحرى الشبيه بالسفينة الفضائية ستار ـ تريك. إنه أى تاجر، أو بلغة عصرنا، أى رجل أعمال. هؤلاء كلهم كانوا يرسمون حركاتهم الدائرية المتحلزنة هذه، وهم واعون تماماً بأن العالم ملك أقدامهم.

كان ينبغى أولاً أن أستغنى عن واحد من أهم هذه «المداميك»، وهو ما أرساه سرفانتس فى روايته الرائدة (دون كيخوته)، وأعنى به الشخصية المركزية للرواية. بالنسبة إلىّ كانت (ألف ليلة وليلة) نصاً روائياً واحداً، فيه مائة شخصية وشخصية تتناثر حول مركز حدثى واحد هو الزمن المؤبد، وليس الفعل أو الصيرورة. وكان هذا الانفراط فى عقد الشخصيات مثالياً بالنسبة إلى روايتى المزمعة، التى صار عنوانها (ألف ليلة وليلتان). وحقاً، فإن المجتمع العربى الراهن هو مجتمع منفرط العقد، بلا محور ولا مركز. وهذا التعميم الجارف أصدق الآن مما كان قبل وفاة عبد الناصر ـ الذى كان استثناء تاريخياً يؤكد القاعدة. وهكذا حفلت (ألف ليلة وليلتان) بما ينوف على عشرين شخصية متعادلة الحجم والحضور والفاعلية.

كذلك، فإن (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو الأهم، التعبير الأمثل عن حالة ذهنية عقلية دمغت الحياة العربية بكافة آفاقها، منذ انفلات هارون الرشيد من التاريخ ودخوله شرنقة الزمن. هذه الحالة

استمرت حتى عام ١٩٦٧، عندما دخلنا حرباً مع التاريخ (بتطوراته وصيروراته ووعيه واختراعاته وعقلانيته وعلومه) وحاربناه بسلاح الزمن (اللغة العربية، مصباح علاء الدين، افتح ياسمسم، التجريدات الدينية والأخلاقية، السيف والحصان، وهم المجد، وهم اليقظة، وهم الحرية، وهم الفاعلية...).

وبينما لجأت شهرزاد إلى رواية كل قصة على حدة، لجأت في روايتي إلى حشد كل الشخصيات في قصة واحدة. إنهم هناك كلهم، في فضاء واحد يستعيد فضاءات شخصياتها. وهو فضاء ليس مكانياً وحسب، بل إنه في جوهره فضاء زماني. إنهم كلهم شخصيات تظن أنها امتلكت مصائرها، امتلكته بقيم تؤمن بها، وبممارسات تكررها كل يوم، وبعلاقات تعيد إنتاج علاقات تعيد إنتاج علاقات... وهي أيضاً لا تزال تحتفظ في مكان عزيز على وعيها بشعور السندباد والتاجر وعلاء الدين أنهم يمتلكون العالم، وأنهم ورثة ذلك المجد الإمبراطوري العظيم. إن لديهم يقيناً «علائياً» بأن فركة واحدة لمصباح الزمن ستستعيد لهم ذلك المجد، وستبنى الأمة العربية الواحدة. ولن يحتاج الأمر إلا إلى انقضاضة سريعة على المسخ الإسرائيلي وعلى الهياكل الكرتونية التي اسمها الأنظمة الإقليمية العربية... انقضاضة يقوم بها مارد الجماهير الثائرة بين المحيط والخليج.

إن المكان السردي هو دمشق، لكنه من حيث هو مكان رؤيوي يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة عبد الناصر، وجزائر هواري بومدين. وإن الأحداث تتوالد وتتناسل، وتتقطع وتعود، وتستمر وتقف. وليس ثمة ما يوحي إلى أن هذا الفضاء الزماني سيصل بها ذات يوم إلى خاتمة. ذلك لأنه ليس هناك بداية بأي معنى حبكوي. ليس هناك حبكة. وكل علاقات المنطق والتوالد التي أوصى بها النقاد منذ أيام أرسطو مفقودة تماماً في هذا السديم الحركي اللافاعل الذي تصنعه الشخصيات. فـ (ألف ليلة وليلتان) تترك أي حدث، في أية مرحلة من مراحله، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر في أية مرحلة من مراحله، وذلك هو المعادل الروائي لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية. وتلك هي رواية شهرزاد: لا شيء ينتهي إلا بمجيء الزمن الآخر، الزمن الأبدي، زمن هازم اللذات ومفرق الجماعات.

هذا الزمن الآخر يجيء. إنه ليس زمن عزرائيل، بل زمن إسرائيل. ولا يجدي ملايين العرب نفعاً أن أم كلثوم ـ وهي إحدى شخصيات الرواية ـ تغني لهم «ياريت زماني مايصحنيش»، فيصدقون دعاءها بانطراب وجودي، وهم في الوقت نفسه يؤمنون إيماناً عميقاً بأن صحوة ما قد ألمّت بهم. إنه الإيمان نفسه الذي ملأ العقول والقلوب حتى يوم ١٩٧٠/٩/٢٨.

هذا التضارب بين صحوة متوهَّمة وغفوة مازلنا عليها منذ قصص شهرزاد، عبّرت عنه (ألف ليلة وليلتان) بأن جعلت زمن السرد كله في الحاضر. كل الأفعال فيها أفعال مضارعة. قلت لشخصياتي: «تظنون أنكم تجاوزتم زمن شهرزاد وأنكم تطلون على التاريخ؟ حسناً، إليكم إذن،

الفعل المضارع، ولنحك حكاياتنا به». ولقد حفلت الرواية بلازمة متكررة هى: «فى زمن مايفيقون، ولما كانت الصحوة صحوة على الموت، على هازم اللذات ومفرق الجماعات، فقد أضفت إلى اللازمة: «كل بحسب أجله». إلى أن جاء الزمن الآخر، زمن الصدمة، زمن الدخول أو الشروع فى الدخول إلى رحاب التاريخ، عندها تصير اللازمة: «فى زمن ما يفيقون، كل بحسب أجله وأمله». وكانت اللاءات الثلاث والحركة الفدائية فى ذلك الحين جواز سفر العرب إلى أرض التاريخ. هذا السفر الذى ابتدر عهداً جديداً، عهد الليلة الثانية بعد الألف.

لقد أدرك بعض الشخصيات أن الزمن المضارع كان خدعة ذاتية، وأنهم كانوا يعيشون فعلاً فى الماضى، وأن اللغة العربية لا تستطيع بعد الآن أن تكون بديلاً للفعل التاريخى. فقط من يقول «لا»، ويتقدم هو القادر على معانقة الحاضر، معانقة التاريخ.

مرة أخرى: (ألف ليلة وليلة) كتاب لكل المواسم. لقد مات عبد الناصر، وانهارت الحركة الفدائية أو أوشكت. انحسرت النهضة العربية وقيمها وآفاقها، وتحل محلها الآن ظلامية مخيفة. عدنا إلى زمن شهرزاد، ومرة أخرى خرجنا من التاريخ. وليت أننا الآن ننعم بتلك الحرية التى نعمت بها شهرزاد وهى تروى حكايات الحب والمغامرة والاكتشاف. وهأنذا أعود من جديد إلى الكتاب ـ الصديق ـ الرفيق فى رواية أكتبها عن حرب الكويت. إن شهرزاد تعيش عصر النفط، وهى لم تعد قادرة على مواصلة إبداعاتها الفنية. شهريار يستخف حكاياتها، يراها مفسدة للأخلاق ويطالب الخليفة بمنعها. لقد ندم لأنه استمع لهذه المرأة الخبيثة ألف ليلة وليلة، وكف عن ضرب عنق امرأة يتزوجها كل ليلة. إن شهرزاد لم تخنه، لكنها خانت قيمه وأخلاقه بالفن الروائى الذى ابتدعته.

وتأخذ شهرزاد بالبحث عن العبد مسعود (هذا الذى استطاع أن يكسب قلب وعقل ملكة خسرها ملك)، كى تحكى له ما لا تستطيع حكايته لشهريار، فلا تلتقى بغير محطات الإرسال التليفزيونية العالمية، وأجهزة التصنت والترصد الإليكترونية، والسواح الأمريكيين. إن للتليفزيون سحراً أقوى من سحر قصصها. ورجل الأعمال الغربى صار بديلاً لتاجرها. والتكنولوجيا حلت محل مصباح علاء الدين. إن شهرزاد الآن امرأة محجبة، زوجة رجل اسمه شهريار يترأس أجهزة أمن ويتعامل مع تنظيمات إرهابية. وبدلاً من العبد الحر مسعود، تلتقى هانى الراهب فى أحد المواخير، فيسألها أن تكتب له حكايتها.

لكن هذه تجربة أخرى، لم تكتمل بعد. وربما لن تكون الأخيرة.

تجربتى مع ألف ليلة

فى الدراما التليفزيونية

يسرى الجندى

«وقفة مع البدايات»:

لا أستطيع فصل شهادتى حول استلهامى (ألف ليلة) فى مسلسلين تحت اسم «ألف ليلة» عامى ٩٣، ١٩٩٤ دون التوقف عند تعاملى السابق، لفترة طويلة، مع التراث الشعبى عامة والسير الشعبية بوجه خاص، فى عدد من أعمالى المسرحية الأساسية، وأيضاً فى بعض مسلسلات تليفزيونية.

والبداية تبدأ بإخفاق كبير؛ حيث فشل تقديم أول عمل مسرحى لى عام ١٩٦٥ وهو (الشمس وصحراء الجليد)، وكان يدور حول الطبيعة الشائكة لموقف المثقف فى العالم الثالث من خلال أحداث ثورة الجزائر، كتبته وأخرجته وقدم على مسرح فى «رأس البر». فرغم ما فيه من جهد وطموح، انصرف عنه الناس بقسوة أصابتنى بارتباك شديد، وطرحت السؤال: لم الفشل رغم توفر مقومات الخلق، وصدق القضية ونبل الهدف والجهد والإجادة؟ وقاد السؤال إلى سؤال آخر: لمن أتوجه بهذا المسرح؟ والجواب المفترض أننى أتوجه به إلى جمهور أنتمى إليه وإلى قضاياه، وأيضاً إلى جذوره الثقافية. وهنا برقت الحقيقة المفقودة: الجذور المشتركة، الأرضية المشتركة بين المبدع والمتلقى فى مكونات الجماعة العقلية والوجدانية، ليأتى الصدق ويأتى التأثير.

وهنا التقى هذا الإدراك باهتمام مسبق لدىّ بقضية التراث من منظور نظرى وفى إطار علاقة ذلك بالنهضة القومية وقتها ـ فى الستينيات ـ وما يكشفه ذلك من مؤشرات مهمة لتكوين الأمة بما له وما عليه ومن تكوين ممتد من الماضى والحاضر، يلقى بظله على رؤى المستقبل. التقى ما

اكتشفته من تجربة الفشل المسرحى بهذا الاهتمام ليشكلا معاً بداية جديدة فى البحث عن خطاب فنى جديد بالنسبة إلىّ، وخاصة فى أعقاب ١٩٦٧ وما حملته من طرح مأساوى الملمح لقضية الهوية، والتحدى الحضارى المخيف الذى وجدنا أنفسنا فى مواجهته ومازلنا.. منذ هذا الصدع.

من هنا تبلورت تجاربى بعدها فى المسرح ابتداء من (اليهودى التائه) ـ الميثولوجيا اليهودية والمسيحية والإسلامية ـ ثم (حكاية جحا)، ثم (على الزيبق)، و(عنترة)، و(الهلالية)، وغيرها.. إبحاراً فى قارب التراث نحو وجهنا المفقود فى تاريخ متصل وممزق ما بين هلاك متكرر وبعث متجدد، ومأساة تتأرجح بين الفرد والجماعة دونما توقف.

والتعامل مع التراث فى تجارب المسرح هذه، كما كان يتجه خلف الظاهر من همومنا القديمة نحو جوهرها الممتد المقيم، فإنه خلال ذلك كان يطرح قضية الشكل ومفردات الخطاب الفنى المستلهم مفردات التراث وعبقه وزخمه الروحى، إلى جانب ما يطرح من قضايا.. وهو ما كان يمثل الأساس نفسه تقريباً، عندما قدمت اجتهاداً للدراما التليفزيونية أفتح به نافذة على استلهام التراث منها: المفردات فى الشكل والروح والعبق، واستحضار وجهنا المعاصر فى مرآة وجهنا القديم.

وقدمت للتليفزيون وفقا لذلك مسلسلات منها (مملوك فى الحارة) عن سيرة الظاهر، و(على الزيبق)، و(ياسين وبهية)، و(حصاد الشر) عن «سعد اليتيم».. ثم جاءت تجربة «ألف ليلة».

المدخل لألف ليلة والمواجهة المزدوجة:

ـ مدخل (ألف ليلة) هو حكاية شهريار وشهرزاد، أو الحكاية الإطار التى تضم الحكايات. وبداية، فإن حكاية شهرزاد وشهريار هى أحد وجوهنا القديمة المتجددة بوضوح وبغير عناء فى التأمل؛ علاقة الرجل بالمرأة لدينا.. ممتدة بلا توقف رغم اختلاف الظلال، وعلاقة التسلط الذكورى المزعوم، الأحادى النظرة شديد العماء بعالم الأنثى الأكثر تعدداً فى زواياه وأبعد غوراً الذى برغم مظهر ضعفه ومحدوديته الخادعة يمثل قوى الحياة بكل خصوبتها.. وهى مواجهة تحيل إلى مواجهة أبعد.. تخلق داخل حكاية شهرزاد وشهريار دلالة مزدوجة: حيث تجعل من التسلط الذكورى فى الآن نفسه تسلط الطاغية الحاكم فى تدميره الأعمى لقوى الحياة.. وهى قضية أخرى قائمة ممتدة فى مأساتنا ما بين الفرد والجماعة. وهنا رأيت المعركة.. معركة عقلية منذ الوهلة الأولى؛ حيث تأخذ شهرزاد على عاتقها أن تقتحم هذا العقل أحادى النظرة وتفجره من الداخل فى اتجاهات الأرض الأربعة.

إن شهريار يحتمى خلف نظرته الأحادية للنساء وللعالم، ليمارس سطوته وطغيانه ـ وهى بالمقابل ـ قد قررت أن تهدم هذا الحائط الذى يحميه، لترمى بعقله على امتداد أفق ممتد بلا نهاية.

ومن هنا، يأتى اختيار شهرزاد للحكايات فى المسلسل وفقا لهذا الهدف؛ حكايات تهدم فكرته الثابتة المتسلطة، كما تهدم وهم العالم البسيط ذى البعد الواحد. وانحصر الاختيار بحكايتين فى مسلسل ١٩٩٣ وهما «حكاية علاء الدين أبى الشامات» و«حكاية معروف الإسكافى».

علاء الدين أبو الشامات والإرادة الإنسانية فى مواجهة عالم مركب:

ـ إن المسلسل يضع أمامنا علاء الدين أبى الشامات مرادفاً لشهريار منذ البداية. فعلاء الدين يوضع فى تجربة حصار بداية؛ حصار لعقله حين وضع فى مبنى تحت الأرض لحمايته.. إذ إن العالم من وجهة نظر أبيه يحكمه الشر بشكل مطلق. فأبوه قد عانى من الشر على المستوى العام من خلال البعد الأسطورى للحكاية؛ حيث تختفى الطيور من سماء المدينة ومن عالم الحكاية، إيذانا بعودة سطوة الجن على الإنسان، بعدما توهم الناس أنهم انتصروا عليهم فيما سبق. وعلى المستوى الفردى، يواكب ذلك الحدث العام انسحاق الأب التاجر تحت أقدام وحوش التجار فى المدينة، الذين هم فى الوقت نفسه أعوان للجن فى عودتهم المتدرجة للسيطرة. ويفزع على مصير ولده الوحيد، فيخفيه داخل بناء تحت الأرض هروباً من عالم الشر.. أو إلغاء لهذا العالم، مثلما يحاول شهريار أن يفر من العالم الشرير بإلغائه ـ إبادة النساء.. انقراض الحياة ـ فشهريار هو من هذا المنطلق يشبه الأب. وهو فى الوقت نفسه فى وضع الابن علاء الدين ـ المحاصر فى بناء تحت الأرض ـ المحاصر فى فكرة أبيه عن العالم، وهى فكرة يؤكدها له الأب باستمرار. غير أن الابن يحس ببداية التناقض فى أن حبسه على هذا النحو هو نوع من الشر الذى يفر منه!! ويهرب علاءالدين من محبسه وقد قرر أن يشهد العالم بنفسه ويتعرف حقيقة الخير والشر فيه.. وتأتى رحلة علاء الدين فى تتابعها ما بين عالم الجن وعالم الإنس لتكشف له الطبيعة المركبة للأشياء والطبيعة المركبة بالتالى لقضية الخير والشر وتداخلهما فى أتون لايهدأ، برغم السماء الخضراء، وبحيرة القمر الوردية لدى الجنى الطيب، والنار المستعرة لدى الجنى الشرير، ورغم اختلاط المظاهر لدى الطيبين والأشرار فى رحلته الصعبة.. وليصل إلى المحك والفيصل فى الأمر كله ـ وهو إرادته الإنسانية ـ حين يحدد ويختار.. ويتحمل مسؤولية اختياره.

معروف الإسكافى وصياغة الحلم بين الفرد والجماعة:

واتخذت معالجة «حكاية معروف الإسكافى» فى المسلسل «تصرفا» واسعاً، احتوى داخله استعارات من حكايات أخرى وابتداعات لها نسيج الحكاية نفسه. لتتوفر فى النهاية إضافة أخرى مهمة تقدمها شهرزاد فى معركة إعادة صياغة عقل شهريار.

ـ إن «حكاية علاء الدين أبى الشامات» تهدم سور البعد الواحد الذى يحتمى به شهريار فى ممارسة شره وتسلطه؛ حيث تؤكد تجربة علاء الدين أن العالم مركب والأشياء والحقائق لها أبعاد، وبالتالى فاتخاذ موقف ـ أو الاختيار ـ أمر صعب مرهون بالإرادة الإنسانية فى تسلحها بالوعى والتجربة.. وهنا تأتى الإضافة: الوعى والتجربة فى اتجاه ماذا؟؟ فى اتجاه تجاوز ما هو راهن بحلم جديد بما هو آت.. تلك هى الإضافة التى يقدمها معروف.

فنحن هنا نرى «معروف» الإسكافى بداية من هذه الزاوية كما يقدمه المسلسل من أول وهلة؛ إنه لايملك ما يملكه شهريار من قوة وسطوة، ولكنه يملك قدرة على الحلم.. الوعى بقدرته على مجاوزة الواقع بشكل أو بآخر، وهو ما لا يتوفر لشهريار.. إذ إنه برغم سطوته لا يستطيع أن يتجاوز

نفسه ولا واقعاً جامداً يحاصره.. هو مفتقد القدرة على الحلم بالجديد، وأفقد من حوله ذلك أيضاً؛ حيث يتناهى إلى أسماعنا دائماً فى جلسته مع شهرزاد أصداء حال رعاياه.

معروف يترك واقعه الضيق بكل ما فيه من مشاكل تحاصر رغبته فى الحياة والانطلاق، ويبحر إلى جزيرة غريبة (جزيرة النعاس)؛ حيث أهلها يواجهون حصاراً أشد مما كان هو فيه.. إنهم قوم لايعرفون الضحك ولا يعرفون التساؤل أو الدهشة، مثلما لايعرفون الألوان فى ملابسهم وباقى شؤون حياتهم .. يتصرفون وفقاً لأوامر تأتيهم من قوى خفية لايرونها.. وهم مستسلمون دائماً لكل ذلك ولما سطر منذ الأزل دون سؤال أو دهشة.. وهنا يأتى معروف ليكسر الدائرة المغلقة حولهم تدريجياً. وحين تتسلل الدهشة، يتبعها التساؤل... ثم يقتحم عالم الألوان دنيا اللون الرمادى الواحد.. لتبدأ الألوان إشاعة لغة الحلم بالجزيرة.. وتكون لغة الحلم هى الإنجاز الأكبر لمعروف، وأيضاً جريمته العظمى. أمام كل المستفيدين من العالم القديم.. غير أن «معروف» يتخطى دائرة الخطر.. إذ إن حلمه انتقل إلى الآخرين، فوجد فى ذلك حماية له وللحلم معاً.

بهاتين الحكايتين (علاء الدين ـ معروف) فى مواجهة الحكاية الإطار (شهريار وشهرزاد) تأتى العلاقة العضوية المخلّقة بينهما ، محملة بالطرح المشار إليه الذى تسمح به طبيعة المادة التراثية تلقائيا دون تعسف ـ وفقاً للانتقاء الذى تم ومساحة التصرف التى جرت ـ ليمهد ذلك للتجربة الثانية مع (ألف ليلة) فى عام ١٩٩٤ ، حيث قدمت (رحلات السندباد) .

السندباد والترحال فى بحار الأسئلة:

ـ تنطلق التجربة هنا من ثمرة مافات: إذ يقر شهريار بأن العالم ذو طبيعة مركبة، ولكنه يتعرف ذلك من خلال من اختبر هذا العالم، وليس من خلال تجربته ـ أى من خلال تجربة علاء الدين أبى الشامات.. وهو يتعرف شوق الإنسان لتجاوز هذا العالم وتعديل صورته من خلال تجربة معروف الإسكافى ـ وليس من خلال تجربته ـ وهو ما يجعل قضية شهريار هذه المرة هى الشوق للتجربة، الهبوط إلى العالم ومكابدة التجربة فيه.. وهو ما يعنى أن يطرح كل ضمانات حياته الآتية خلف ظهره ـ من سطوة وعرش ـ ويرحل دون عون أو سند فى مواجهة العالم حتى يصدق فى هدفه.. وإذ هو لايفعل، تأتيه شهرزاد بالبديل؛ من يشبهه فى الحال وفى المنطلق (السندباد) فكلاهما اكتشف فجأة جوعه الملح للتجربة، للإبحار بعيداً فى خضم التجربة الإنسانية بشكلها المركب المتشابك؛ حيث تسلم كل حلقة منها للأخرى دون تمهيد، وحيث يسلم السؤال إلى سؤال. فى كل رحلة يتأرجح سؤال جديد، ومع كل سؤال تطفو تجربة، ومع كل تجربة يبين جانب من قارات الوجود الإنسانى شديدة التعقيد فى تناقضاتها.. وشديدة البساطة أيضاً فيما تعبر عنه من أشواق أساسية.. وشديدة الوضوح أيضاً فيما يخص قانون القوة.. فما بين العجوز الكسيح فى الجزيرة الخالية منَ البشر، أول تجربه للسندباد بعد الرحيل؛ حيث وجه الشيطان الديكتاتور.. يتفجر قانون القوة مفضوحاً كما تتفجر فى اللحظة نفسها أمام السندباد الحاجة إلى الجماعة الإنسانية وما قد يفرضه ذلك على قانون القوة فى عمائه من تراجعات.. مثلما تتفجر الحاجة إلى الحرية فى مواجهة

القهر.. وحيث قانون القوة يدفع بالإرادة الإنسانية إلى أن تستنطق العالم قانونا آخر ـ حكاية الكسيح.. ثم حكاية وادى الحيات ـ تأتى أشهر الأشواق الإنسانية وأعمقها ـ فى حكاية «عين الحياة» ـ الشوق للخلود لدى ابن آدم.. الذى تتفجر معه قوى للخير كما يمكن أن تتفجر أيضاً بسببه قوى للشر، ولكنه يظل فى النهاية شوق مردود.. بحكم الأجل المحدود.. صخرة الموت المقدر.

والحق أن حكاية عين الحياة تستوقفنى عند نقطة مهمة فى التعامل مع مادة (ألف ليلة)؛ فهذه الحكاية كما جاءت فى المسلسل لا أصل واضح لها فى السندباد، مثلما أن حكاية جزيرة النساء لا أصل لها فى (ألف ليلة) برمتها، وهى تطرح قضية الحرية بشكل مزدوج: ما بين الرجل والمرأة خاصة، وما بين الفرد والجماعة عامة، وأيضاً هناك حكاية العون وأخية مأمون، واستطرادات أخرى فى بناء الأحداث تمثل كلها اجتهادات مضافة على النسيج الأصلى. واتخذت طبيعة هذا النسيج الأصلى نفسها، وهى مسألة من وجهة نظرى لها مبرراتها فنيا وفكريا فى استلهام المادة التراثية إن بدت ضرورة.. والضرورة هنا فى مسلسل السندباد كانت بداية الحاجة إلى منظومة كاملة للرحلات تضم نوعاً من التلخيص النسبى للتجربة الإنسانية فى تنوعها.. تلخيصاً ينطوى على الأسئلة الأكثر جوهرية والتصاقا بوجه العصر الذى نعيشه؛ وهو الأمر الذى لم تكن تفى به الحكايات فى رحلات السندباد فى صورتها القائمة فى (ألف ليلة).

قضايا ما بعد الإطار:

بعد تعرضنا فى الفقرة السابقة الخاصة بحدود استلهام المادة التراثية، التى تعرضنا لجانب منها، تظل بعدها جوانب عدة ـ فإن هناك قضايا بالغة الأهمية تحكم التعامل مع مادة (ألف ليلة) ـ فى تجربتى المشار إليها ـ تستحق وقفات متأنية؛ أولها مسألة الحفاظ على الروح الكامنة خلف تفاصيل الشكل فى المادة التراثية، هذه الروح التى إذا فشل المبدع فى استحضارها فى استلهامه التراث، فإن إبداعه يفقد عمقه الروحى من أول وهلة، وتسقط التجربة برمتها فى الزيف. ثم تأتى قضية اللغة وطبيعتها الخاصة ولجوئى للجمع بين الفصحى الشاعرية فى حوار شهريار وشهرزاد، والعامية المسجوعة ذات الرَّوىّ فى تجسيد الحكايات والضرورة التى تدعو إلى ذلك فى سياق إبداع.. هو إبداع معاصر أولاً وأخيراً، ومن خلال وسيط كالتليفزيون.. وأيضاً تأتى مسألة التعامل مع عناصر الخيال وفقاً لذلك.. ومدى القدرة على تحمل عناصر الخيال ـ فى سمتها البدائى ـ الأبعاد والدلالة والمعنى، مع الحفاظ على روح البساطة والتلقائية فى الوقت نفسه.

ـ ربما طال حديثى فيما يتعلق بالإطار العام بما لم يسمح بالتوقف عند قضايا ما بعد الإطار، بما تقتضيه من إشارة وتدليل فآمل استكمال ذلك.



أربعون عاما من مقاومة السحر...

يوسف القعيد

ماذا تعنى (ألف ليلة وليلة) وكيف تعرفت على (ألف ليلة وليلة) لأول مرة؟

أنا فرح حقيقة، لأنه قد جاء دورى كى أقدم حكايتى مع (ألف ليلة وليلة)، درة الحكى الشرقى كله منذ أن عرفنا فن القص العربى وحتى الآن. وإذا اعتبرنا أن الانتشار الشعبى مقياس التحقق الفنى العالى، فقد أصبحت (الليالى) جزءاً من وجدان الأجيال المتعاقبة فى حياة هذه الأمة، لدرجة أنه لا يمكن لإنسان الادعاء أنه شبع منها أبدا.

إننى أعيش أمنية مستحيلة، وهى أن أفقد ذاكرتى تماما، مثلما يحدث فى ميلودرامات الدم والدموع، حتى أعيش من جديد لذة القراءة، عندما جلست لأول وآخر مرة، مع نص يراودنى عن نفسى، يأخذنى من عالمى ومن ازدحام الدنيا من حولى.

وخلال عملية القراءة، كنت أصاب بحالة من الفزع، لأن أوراق الكتاب الباقية بدأت العد التنازلى. إن هذا يعنى أن سعادتى أصبحت مؤقتة. كنت أتوقف أحيانا، بدلا من الركض نحو النهاية.

من يومها أعود إليها أحيانا، وأكتشف أن العودة تتم بالعقل، لأن لقاء الوجدان لم يتكرر من يومها وحتى الآن. إن بكارة الأشياء، تلك الممارسات التى يكون لها مذاق الشهد وحلاوة فصوص السكر عندما نفعلها لأول مرة، لا يتكرر طعمها بعد ذلك أبدا.

ولأن الذاكرة تعمل بشكل عكسى، يبدو أن فقدانها أو ضعفها وتلاشيها لا يحدث سوى فى الروايات التى تخاصم الواقع. فقد اكتشفت أنه مع تقدم العمر تزداد الذاكرة قوة، خاصة الذكريات الموغلة فى القدم، ويخيل إلىّ أنها تضاء بأنوار جديدة.

ويبدو إلى أن الإنسان كلما تقدم واقترب من أرزل العمر، يصبح مثل البيوت القديمة فى قريتى، التى لا تسكنها فى النهاية سوى الذكريات البعيدة التى يغطيها تراب الزمن وعطانة مرور الأيام. ولهذا، قد أمضى من هذا العالم دون أن أعيش تلك اللذة الكبرى من جديد.

أتوقف أمام حكايتى مع (الليالى).

كان جدى تاجرا. وقد أورث أبى مهنته ضمن القليل جدا الذى ورثه منه. لكن، نظرا لظروف مرت بنا، لم يعد هناك مكسب كبير فى التجارة. فالسلعة التى كان يتاجر فيها أبى، وهى القطن، أصبح ممنوعا أن يتاجر فيها أحد.

لا أحب أن يذهب بال أحد إلى أننى أغمز وألمز وأريد الإشارة من بعيد أو قريب لقرارات التأميم، فأنا - فى البداية والنهاية - مدين لثورة يوليو؛ فلولاها ما تعلمت ودخلت مدرسة. لذلك، فأنا أدافع حتى عن أخطائها. وأعتبر هذه الأخطاء هى المقابل البشرى الذى لابد منه فى مواجهة صوابات كثيرة أقدمت عليها هذه الثورة.

المهم، عندما تحول أبى إلى الزراعة، لم نكن نملك أرضا، ولم يكن بحوزتنا سوى البيت الذى نسكن فيه، والقبر الذى ينتظرنا جميعا عندما تحين ساعة كل منا. فالتاجر فى الريف دخله مستمر على مدار العام. ولابد أن يبدو مميزا عن غيره من الفلاحين فى الإنفاق ونمط الحياة اليومى. كسب والدى من التجارة الكثير وأنفق ماهو أكثر. ولذلك، عند التحول إلى الزراعة، كان لابد من البحث عن أرض لزراعتها، مع أن الأرض الملك كانت رخيصة فى ذلك الوقت. ولكننا لم نكن نملك ثمنها القليل، أو الذى كان قليلا.

فى منتصف الخمسينيات أو بعد ذلك بقليل، اهتدى والدى لصاحب «عزبة» من أبناء قريتنا، ولكن عزبته لم تكن فى زمام البلد، إذ تقع قريبة من بلد أخرى. اتفق والدى معه على أن يزرع خمسة أفدنة بنظام المزارعة، وأن يزرعها خضروات تباع فى سوق الخضار بالإسكندرية. والمزارعة نظام كان يلجأ إليه الطرفان هربا من الإيجار المعروف، وهو سبعة أمثال الضريبة.

هل لكل هذا علاقة بلقائى الأول مع (الليالى)؟!

لو صبر القاتل على القتيل كان قد مات من تلقاء نفسه!

إذن أكمل:

فى نظام المزارعة يقوم الطرفان؛ صاحب الأطيان، والمستأجر من الباطن، أى المستأجر بدون عقد مكتوب ومسجل، يقومان معا بتحمل تكاليف الزرعة. وبعد الانتهاء من بيع المحصول يحمل إيجار الأرض، وهو بالزرعة وأكبر من سبعة أمثال الضريبة ويعتمد على قوانين العرض والطلب، ويتم بموجب اتفاق شفهى، يحمل الإيجار على تكاليف الزرعة، ويخصم من نصيب المستأجر وحده.

ذهبت مع أبى ذات صباح إلى العزبة. كنت أطلب العلم فى المدرسة الإعدادية، وفى العطلة السنوية كان أبى يأخذنى معه أينما ذهب، حتى أشرب الصنعة وأقيم علاقة حميمة مع «الكار»؛ فأنا كبير إخوتى وكل الذين ولدوا قبلى ماتوا وهم أطفال صغار.

وبالنسبة إلى، فإن الطبيب الوحيد الذى كان يمر على قريتنا قد قال لأمى ذات صباح، عندما عرضتنى عليه لأننى كنت أشكو من إحدى علل الطفولة البائسة، إننى لن أعمر طويلا. ولكن الشيخ صاحب البركات والصيت فى «العب» كله قال إن حجابه أقوى من كلام الحكيم. وقد كان.

«يرجع مرجوعنا» لحكايتى. جلس أبى يتفق مع الحاج عبدالقوى سمك صاحب العزبة على الزرعة الأولى، ويتناقشان حول ما سيزرعان، ومن أين سيحضران الشتلة، وفى أى الأسواق ستباع الطماطم والفلفل والباذنجان. كان ذلك يتم فى غرفة مكتب «الحاج عبده».

ولم أجد فى كلامهما ما يستحق أن أتابعه، فانصرفت إلى محتويات المكتبة أبحث فيها بفضول ذلك العمر. وجدت فى خزانة المكتب الذى كان يجلس إليه الحاج كتباً قديمة، عليها تراب الزمان وتفوح منها رائحة العطانة.

كانت مجموعة من الجرائد والمجلات تعود لسنوات ماقبل الثورة وبعض الكتب. كان أضخم هذه الكتب المتربة ملف التحقيقات التى أجريت فى حريق القاهرة مع أحمد حسين. وقد عرفت لاحقا أن صاحب العزبة كان من أعضاء «مصر الفتاة»، وأنه عاد إلى البلد متخفيا، فى واحدة من ملاحقات إحدى حكومات ماقبل الثورة.

تصفحت الكتاب الضخم الذى كان عبارة عن دفاع حار عن أحمد حسين من تهمة المشاركة فى حريق القاهرة، وتحته كان الكتاب الذى شكل نقطة تحول فى حياتى كلها.

كان هذا الكتاب ألف ليلة وليلة!

كان الطبعة الصادرة من (الليالى) عن دار الهلال، المنشورة فى سلسلة «كتاب الهلال»، وكان الغلاف من ثلاثة ألوان: الأحمر والأصفر والأسود. فتحت الصفحة الأولى وقرأت: «طبعة خاصة مهذبة». أما المقدمة فقد كتبها طاهر الطناحى؛ الرجل الذى لعب دوراً مهما فى «دار الهلال». ومع هذا، وعندما عملت فى الدار نفسها، لم أجد لدوره أثراً فى أوراق الدار أو تاريخها، ومازلت لا أفهم سر هذا الظلم الذى تعرض له الرجل.

عبرت الكلمة التى قدم بها (الليالى)، والتى تبدأ بالعبارة:

«تتعاقب الأجيال. جيلا، بعد جيل. وتتوالى العصور، عصراً بعد عصر، ولاينتهى حديث الناس فى هذه الأجيال وتلك العصور عن كتاب عجيب».

وصلت إلى أول الكتاب، وبدأت مع الحكاية الأولى التى تأتى قبل الليلة الأولى مباشرة تحت عنوان: «الملك شهريار». وتبدأ هكذا:

«كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان».

وإن كنت أذكر الآن البداية؛ كيف بدأ الأمر معى، إلا أننى لا أعرف على أى نحو انتهى لأنه مستمر معى حتى هذه اللحظة التى أكتب فيها هذه الكلمات.

كنت أجلس على أرضية من البلاط، لاتقارن بأرضية بيتنا المكونة من الطين الجاف. وكان البلاط تهف عليه نسمات باردة، مثل تلك التى نسمع عن أنها فى الجنة.

لا أعرف كيف مضى الوقت. كل ما أعرفه أننى جلست متربعا، ثم سندت رأسى لخزانة المكتب، ثم نمت على البلاط والكتاب أمامى، إلى أن أخرجنى والدى من هذا الاندماج لأن كل المساومات كانت قد انتهت. وعندما عرف الحاج عبدالقوى الحكاية أعطانى الكتاب والأجزاء الباقية منه بكل بساطة.

كنت سعيدا بهدية العمر، ولكنى كنت مجروحا من سهولة تنازله عنه. اعتبرت أن هذه السهولة جارحة لحبة قلبى، فالكتاب يساوى كل كنوز الدنيا.

أكملت القراءة فى أماكن متفرقة: دوار الساقية، رأس الحقل الذى خصص لنا، بردعة الحمار الذى ركبناه فى طريق العودة إلى بلدتنا وقت العصارى؛ حيث كنت أركب خلف أبى، أمسك به بيدى اليسرى وباليمنى أحمل الكتاب الذى أخذنى من الدنيا كلها.

وكلما اكتشف أبى انشغالى عنه، كان يسألنى بين الحين والآخر عما أفعل، فأقول كلمة واحدة: «أقرأ». وقد أحزننى أنه لم يسألنى ماذا أقرأ، حتى أكلمه عن الأشياء العذبة والجميلة التى كنت أقرؤها فى ذلك الوقت.

هذا ماجرى بالتحديد لكل شبان تلك الأيام!

إن هذا الذى جرى لم يكن ختام حكاية (الليالى) معى، ولكنه كان البداية فقط. وفى أول رمضان يأتى بعد لقائى بمعبودتى سيدة الحكايات المدهشة. لم يكن عندنا «راديو» فى البيت، وكان عدد أجهزة الراديو فى القرية محدوداً. كانت كل المتع الرمضانية فى الراديو هى حلقات (ألف ليلة وليلة).

كان الفلاحون يتجمعون بالقرب من راديو كبير، كان مصنوعاً من الخشب، وصوته جهورى بدون أى مكبر، وكان يعمل ببطارية سيارة كان يتم شحنها فى البندر.

وما أن أطلت شهرزاد بحكاياتها فى سماء قريتى حتى منحتنى تميزاً مازالت أصداؤه فى القلوب والعيون. كنت الوحيد القادر على التنبؤ بباقى الأحداث. وفى الحقيقة، كان التنبؤ خدعة، وكان السر هو قراءتى «الليالى» التى أعدها طاهر أبوفاشا.

وفى السنوات التالية لم يكن طعم رمضان يكتمل فى قريتى إلا عندما أسمع من الراديو: «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد»، وذلك بعد موسيقى ريمسكى كورساكوف الشهيرة. لقد كـانت (الليـالى) هى البـذرة الأولى لفكرة المسلسل الإذاعى والتليـفـزيونى الذى أدمنتـه الأسـرة المتوسطة، فى أيامنا.

فى كل هذه المراحل، هل اعتمدت علاقتى بـ (الليالى) على التلقى السلبى دون رد فعل من جانبى؟

كان هناك رد فعل إيجابى فى هذه السنوات المبكرة. لقد قمت فى الأعوام الأولى من حقبة الستينيات بكتابة برنامج خاص لإذاعة البرنامج الثانى، أخرجه وقتها عزت النصيرى. كان عنوانه: «شهرزاد على المسرح المعاصر».

كان ذلك فى سنوات البحث عن النفس، والتنقل بين أكثر من فن واحد. فى هذا البرنامج الذى استغرق أكثر من ساعتين، حاولت تتبع أسطورة شهرزاد كما تناولها فى المسرح المعاصر: عزيز أباظة فى مسرحيته الشعرية (شهريار)، وعلى أحمد باكثير فى مسرحيته (سر شهرزاد)، وتوفيق الحكيم فى مسرحيته (شهرزاد). وكان ما لفت نظرى إلى الأسطورة بشكل قوى كتاب الدكتورة سهير القلماوى (شفاها الله من مرضها) عن (ألف ليلة وليلة)، الذى خرجت من معطفه كل الدراسات عن (الليالى) بعد ذلك.

قد عدت إلى هذا البرنامج بعد فترة من الوقت وتحول بين يدى إلى كتاب، ترددت طوال السنوات الماضية فى نشره، إلى أن ضاع منى فى الفترة الأخيرة، فاعتقدت أن فى ضياعه حلاً للمشكلة.

ماذا عن ظهور آثار (الليالى) فى إبداعاتى الروائية؟!

يكفى أن قراءتى (الليالى) ساعدتنى على أن أكتشف الحكاء الذى بداخلى، وجعلتنى عندما أتكلم فى أى أمر من الأمور أقدم ما لدى على شكل قصة.

إن هذا إنجاز يساوى العمر كله، وإن كان هذا الأثر غير المباشر لا يعنى أحداً.

ولكن، ماذا عن التأثر، وعن الأثر المباشر لـ (ألف ليلة)؟

أولا، أنا ضد القراءة بهدف البحث عن ينابيع للكتابة. هذا خطأ. لم يحدث أن جلست لأقرأ كتابا لأن هذا الكتاب سيفيدنى بصورة أو بأخرى. أقرأ وأكتب منذ ٣٠ سنة، ومع هذا فإن الفاصل بين الحالتين ينطلق من فهمى الخاص للعملية الإبداعية، فأنا أعيش حياتى بصورة عادية، لا أتقمص حالة الكاتب، وكل ما يصل إلى ينضح علىَّ خلال الكتابة بعملية لاشعورية، يقوم بها فى الأغلب الأعم العقل الباطن.

أنا لا أحب الكاتب الذى يترك منزله ويذهب إلى مكان معين بحثا عن حكاية، أو عن بطل لروايته. ولا أحب أيضا الكاتب الذى يبحث عن كتاب لأنه بعد قراءته سيخرج منه بعمل ما. التلقائية مهمة جدا. كما أننى أؤمن أن اللاشعور يلعب دوراً أساسيا فى العملية الإبداعية.

إن الأدباء الذين يتحركون وفق «خطة خمسية» بهدف البحث عن موضوعات للكتابة، سواء فى الحياة اليومية أو فى صفحات الكتب، لا يقدمون لنا فى النهاية سوى جثث ميتة تخلو من الروح.

يضاف إلى هذا سبب خاص جداً. أعتقد أنه فى سنة ٦٨ أو ١٩٦٩ كتب رجاء النقاش مقالا فى مجلة «المصور»، كان يدور حول أن نجيب محفوظ قد أصبح عقبة فى طريق الإبداع الروائى العربى، وأنه سيقف بإبداعه فى وجه أى جيل من الروائيين يأتى بعده.

بنى رجاء النقاش نظريته على أساس أنه بعد كل روائى كبير لابد أن تأتى فترة من الجفاف فى الكتابة الروائية. ومعذرة، فأنا أكتب الآن من الذاكرة لأن المقال ليس أمامى. وبرغم همة رجاء فى جمع مقالاته عن الشعر، فإنه لم يبد الهمة نفسها فى جمع مقالاته عن الرواية، وياحبذا لو عاد إلى هذا المقال، وألقى نظرة ـ انطلاقا منه ـ على واقع رواية ما بعد نجيب محفوظ، حتى يختبر، على أرض الواقع، تحقق ما قاله بعد أكثر من ربع قرن.

قال رجاء إن الرواية الروسية توقفت بعد تولستوى فى روسيا، وحدث الشىء نفسه بعد ديكنز فى إنجلترا وبعد بلزاك فى فرنسا. يومها اشتبك سمير ندا مع رجاء فى رد وتعقيب. ربما يكون رجاء قد نسى الحكاية كلها، ولكنه لا يدرك أبدا أهمية هذا المقال بالنسبة إلى فى ذلك الوقت.

لقد وضعنى أمام حقيقة مهمة؛ هى أن الرواية المصرية ـ والعربية أيضا ـ مرت قبلنا بمرحلتين؛

الأولى: التأسيس الذى قام به الدكتور هيكل ومن كتبوا فى زمانه.

الثانية: التأصيل؛ وهى مهمة جيل نجيب محفوظ. لقد وصلنا إلى دنيا القص فى وقت كان قد قيل فيه كل ما يمكن أن يقال قبلنا. ولا مفر من أن نقوم بمغامرة الخروج، ثم الخروج على الخروج. كان لابد من رفض الشكل التقليدى المستقر فى القص، الذى كان قد وصل إلى طريق مسدود حتى فى ظل جيل نجيب محفوظ نفسه.

هكذا أصبحت ذاكرتى المحشوة بقراءات سنوات الصبا ذاكرة ملعونة، وهكذا خاصمت كل ما سبقنى وأقمت قطيعة حقيقية مع كافة أشكال القص السابقة، بما فى ذلك الشكل الوارد لنا من الغرب.

لقد كان هذا هو الجو النفسى الذى كتبت فى ظله نصوصى الروائية الأولى، وهى مرحلة «الروايات الخضراء»: (الحداد)، (أخبار عزبة المنيسى)، (البيات الشتوى).

وليس معنى هذا أننى كنت أفتعل التجديد أو أبحث عن التجديد لمجرد التجديد. ولكن كان لابد من أن نحرر شهادة ميلادنا ـ نحن جيل الستينيات ـ بالمخالفة والمغايرة ومحاولة السير فى طرق ودروب جديدة. وقد فعل كل منا هذا بطريقته الخاصة.

كانت (الليالى) وحكايات المصطبة ودوار الساقية ماثلة فى نتاجى، من خلال محاولة امتلاك القدرة على الحكى والقص، وأن يصبح العالم كله أمامى، دنيا من الحكايات، كل كلمة تحاول إقامة كيان يضيف للذى قبله.

أما التأثير المباشر، فهذا لم يحدث قط بالنسبة إلى، لا فى هذه المرحلة ولا فى أى مرحلة تالية من تطورى الفنى، لأنى أقيم مسافة بين ما تقع عليه العين عند القراءة وما يصل إلى الأذن بالسماع، و ما يخرج من سن قلمى عندما أكتب. لهذا، يمكن القول إن (الليالى) حاضرة وغائبة فى نتاجى الأدبى.

هل هكذا تحولت (الليالى) إلى نقطة تائهة فى سنوات البداية الخضراء فقط؟!

لا. إن من يزر مكتبتى التى تحتل شقتى القديمة فى «مدينة نصر»، لابد أن يجد الآتى: ثمة دولاب مخصص لطبعات كتبى ولكل الطبعات التى صدرت من (ألف ليلة) حتى الآن. وكذلك كافة الكتب والدراسات التى صدرت عنها، سواء فى مصر أو الوطن العربى، وتمكنت من الحصول عليها.

كما أننى فى فترات الاحتشاد من أجل كتابة نص جديد، لدى طقوس أساسية، منها العودة إلى قراءة واحدة من حكايات (الليالى). وعندى أعمال روائية لابد من إلقاء نظرة عليها. ولعل ذلك جزء من البحث عن «البركة» قبل الدخول إلى أرض القداسة، أقصد لحظة الكتابة الروائية.

ولكن قصتى الطويلة عن شهرزاد كتبت مؤخرا جدا..

لهذه القصة قصة.. القصة عنوانها: (مرافعة البلبل فى القفص)، وتبدأ حكايتى معها عندما صودرت (ألف ليلة وليلة)؛ صدر حكم من محكمة الآداب بمصادرتها بناء على شكوى تقدم بها ولى أمر طالبة. تحولت هذه الشكوى إلى قضية نظرت فى محكمة طنطا، وأصدر القاضى محمد ماهر محمد سليمان ـ الذى أعتبره رائدا فى مواجهة الفكر بالإجراءات ـ حكما بالمصادرة.

فى القاهرة حكمت محكمة أول درجة بمصادرة (الليالى)، لأن صاحبة الدهشة والبهاء والمتعة «خدشت الحياء العام». وعندما تقرر نظر القضية فى الاستئناف ذهبت إلى المحكمة. كنت أشعر بالخوف على نفسى من هذه الهجمة الشرسة، وكنت أتصور أننى سوف أجد فى المحكمة كل المبدعين وكافة عشاق الإبداع فى مظاهرة للدفاع عن الحرف المكتوب.. وللأسف لم يكن هناك أحد.

ظللت أذهب إلى المحكمـة حتى صـدر الحكم الاستـئنافى برفض الحكم الأول. ومن شـدة إعجابى بالقاضى الذى أصدر هذا الحكم من أجل إنقاذ بر مصر من الفوضى الناجمة عن حرق (الليالى) فى ميدان عام، ذهبت إليه حيث يعيش.

طوال هذه الفترة لم يكن فى ذهنى أن أكتب قصة عما جرى. ولكن، بعد القضية، سافرت فى رحلة طويلة وبعيدة. سافرت إلى كوريا الشمالية. وذات فجر مرهق فى فندق يصل الأرض بالسماء نبت عنوان القصة: «مرافعة البلبل فى القفص». كان الموضوع جاهزا بداخلى، وجاء العنوان كى يشده وراءه.

عدت إلى القاهرة وفى تصورى أننى سأبدأ الكتابة فورا. ولكن التردد أطل بوجهه مرة أخرى. كنت أتعرض لحملة ظالمة وقاسية استهدفت أعمالى: (يحدث فى مصر الآن) ، (الحرب فى بر مصر)، (شكاوى المصرى الفصيح).

وكانت البنيوية قد أطلت برأسها، وأعفت البعض من عبء حمل الهم الاجتماعى فى الكتابة الإبداعية.

ثم سافرت إلى موسكو، وهناك التقيت سميح القاسم والطاهر وطار وسعدى يوسف، وحكيت ـ لأول وآخر مرة ـ حيرتى. سميح هو الذى كان أكثر إنسانية، وأخذ حكايتى على محمل الجد، ودفعنى إلى الكتابة، وبدأ على الفور يمارس معى لعبة كتابة مزدوجة.

ما أن قلت اسم البطلة الذى يتردد فى أعماقى حتى قال السطر الأول والثانى والثالث.

عدت هذه المرة لأقهر مؤامرة إسكاتى.

كان من المفروض أن أهدى القصة إلى سميح القاسم، وأنا نادر الإهداء فى أعمالى. ولكن تطورات سياسية باعدت ما بين موقفينا وقلبينا وضميرينا، فأجلت الإهداء ونشرت الرواية.

فى الرواية بطلة تحضر بغيابها، هى شهرزاد. محاكمتها هى التى فجرت العمل كله. ولكن من المهم أن أؤكد أننى عندما ذهبت إلى المحكمة، لم يكن فى ذهنى أبدا «كتابة ولا يحزنون».

تلك هى حكايتى مع شهرزاد!

ويمكن أن أستعير عنوان كتاب الصديق محسن جاسم الموسوى عنواناً لحكايتى أنا أيضا: «الوقوع فى دائرة السحر»، وأى سحر أيها السيدات والسادة!